الآداب الأجنبية، العدد (105) شتاء (2001) السنة السادسة والعشرون

الافتتاحية

نحو مجلـــة عربيـــة

■ بقلم رئيسة التحرير
د.بثينة شعبان ■

في هذه الإطلالة المتأخرة على القراء تقدم مجلة الآداب الأجنبية باقة من ترجمات في المقال والشعر والقصة وتفتتح باباً جديداً لمراجعة الكتب، هذا الباب الذي نرجو من المترجمين المساهمة فيه بشكل يضع القارئ العربي بصورة ما ينشر حديثاً في الآداب الأجنبية ويساعده على الاطلاع على ما نشر مؤخراً من أعمال قد تكون مفيدة لاختصاصه وأبحاثه. ومع أن المجلة مخصصة لنقل الترجمات فقط فإن هيئة التحرير ونتيجة وجود اختصاصيين عرب في الجامعات العربية بآداب أجنبية نسمح بنشر مقال فقط كتبه أستاذ عربي متخصص بالنقد أو الأدب الأجنبي. وأحاول دائماً أن أقدم هذا الخيار لأخواني وأخواتي من العرب غير السوريين لأنهم ضيوف كرام على المجلة ولأنني أسعد بالفعل بمساهماتهم التي تحقق للمجلة هويتها الحقيقية ألا وهي الهوية العربية على امتداد الوطن العربي.

وهنا أود باسم هيئة التحرير أن أتقدم بالشكر للأستاذ شريفي عبد الواحد على مساهماته المستمرة معنا في المجلة وأرجو أن يكون ممثل

((المجلة)) في الجزائر الحبيب وأن يرفدنا بما يراه مناسباً من ترجمات الزملاء والزميلات وجزيل الشكر أتقدم به للمترجمة خالدة حامد من العراق الشقيق وأرجو أيضاً منها أن تكون نافذتنا إلى العراق الذي نتوق للتواصل معه بشكل أسهل وأفضل.

كما أن هيئة التحرير ترحب بجميع الآراء والأفكار التي تهدف إلى تطوير المجلة كي تكون مجلة العرب الحقيقية وإحدى نوافذهم الهامة على الآداب الأجنبية.

وما يؤلمنا بالفعل هو أن النظرة إلى الترجمة في العالم بشكل عام وفي الوطن العربي بشكل خاص ما زالت قاصرة عن إيفاء هذا الفن الهام حقه سواء من الناحية المعنوية أو المادية. فنحن نعلم أن الأخوة والأخوات الذين يكتبون للمجلة يفعلون ذلك نتيجة حب حقيقي لهذا الفن الضروري وليس طمعاً في مردود يبقى رمزياً في أحسن الأحوال. ولكني أرى أنه بإمكاننا أن نؤثر في هذا الواقع عن طريق الارتقاء بمجلتنا كي تصبح مجلة ضرورية يشعر بالحاجة إليها كل المثقفين وتساهم في خلق حوار حقيقي عن الأدب والترجمة والحوار بين الشرق والغرب بحيث يصبح الحضور الثقافي للمجلة والمساهمين فيها حضوراً ثقافياً حقيقياً يعوّض بعض الشيء عن ضآلة المردود المادي. رغم أنني شخصياً أؤمن أن المردود المادي ضروري كي يتمكن الكاتب والمترجم من تخصيص الوقت الكافي لترجمته وإعدادها بمستوى لائق بدلاً من أن تكون عبئاً آخر على جدوله المزدحم والذي لا يساهم في معظمه بتوفير دخل أفضل لأسرته.

هناك فكرة خفية يعاني من نتائجها معظم الكتاب في الوطن العربي وهي أن الإنسان الكاتب أو المفكر زاهد بطبعه ولذلك فهو ليس بحاجة إلى الأموال للعيش وغالباً لايثار هذا الموضوع مع الكتاب على أساس

أنـه ينـتقص مـن قدره. وفـي الوقـت الـذي يجـب التأكيد علـى أن الإنسـان المفكـر الحقيقـي والمثقـف لـيس إنسـاناً ماديـاً بطبعـه وإلا لكـان اتجـه إلـى سبل تـؤمن لـه رغـد العيـش بـدلاً مـن الاغتنـاء الوجـداني والفكري، كانـت الكتابة مصدره الأساسي فيجب أن توفر له دخلاً يليق بـه كـي يتمكن مـن تكريس الوقت اللازم للبحث والقراءة والترجمة والإنتاج. وفـي هذا الصـدد أستطيع أن أقول إن الباحثين العرب يعانون من وضـع قد يكون الأسـوأ فـي العـالم حيث يفتقر العـالم العربـي إلـى مراكـز الأبحـاث الحقيقيـة التـي تقـدم للكاتـب مـا يريـد كـي يسـتخدم وقتـه كـاملاً للبحـث. كمـا أن العـالم العربي يفتقر إلى المؤسسات الخيرية المختلفة والموجودة بكثرة في البلدان المتقدمـة والتـي تهـدف إلـى خدمـة البـاحثين وتقـديم المـنح المناسـبة لهـم لاسـتكمال أبحـاثهم. كمـا أن الجامعـات العربيـة تحولـت فـي معظمهـا مـن مراكـز بحـث وإشـعاع إلـى مراكـز تدريسـية ضـخمة يـدخلها الأسـتاذ لاهثـاً ويخرج منها لاهثاً كي يقوم بأعمال أخرى تمكنه من استكمال رزقه. إن هذا الإفقـار للثقافـة والمثقفين ينعكس سلباً علـى أمـة فـاخرت علـى مـدى التاريخ بإنتاج الفكر والأدب والفلسفة وهـي اليوم مقصـرة أيما تقصـير عـن الركـب العـالمي. ولـن نـتمكن جميعـاً مـن رأب هـذا الصـدع مـا لـم يسـتعد البحـث العلمـي مكانتـه الحقيقيـة والباحـث ألقـه والعمـل الفكـري مـن تـأليف وترجمـة وإبـداع مكانتـه السـامية فـي المجتمـع العربـي. وعلنـا نـتمكن مـن خلال التواصـل العربـي الحقيقـي مـن أن نفتح باباً للمقارنـات والمؤازرة وأن نبنـي علـى تجـارب بعضـنا الـبعض فنسـتفيد مـن الإيجابيـات ونتلافـى السلبيات ونحـوّل همساتنا القطريـة الخافتـة إلـى صـوت عربـي يجلجل فـي حنايا هذه الأمة فيوقظها من ثبات ويهديها إلى الطريق القويم.

وأرجو أن يكون تواصلنا العربي على صفحات هذه المجلة نافذة من نوافـذ العمـل العربـي المشـترك والـذي عبـث بـه مـن يفتقـرون إلـى صـدق

النوايا ووضوح الرؤيا إلى أن فقد هذا المصطلح ((العمل العربي المشترك)) مصداقيته لدى القارئ لأنه استخدم غالباً كشعار لا أرضية ولا صدى له على الواقع العملي.

مع ملاحظة القارئ وجود هيئة تحرير جديدة نحب أن نقول إن التغيير من طبيعة الحياة، بل هو شرط من شروط الحياة وتجددها البناء والخلاق، وبهذه المناسبة أود أن أتوجه بالشكر إلى السيدة قمر كيلاني التي لم تأل جهداً خلال رئاستها هيئة التحرير في شحذ الهمم والمتابعة والعمل الدؤوب كي تظهر المجلة بأفضل شكل ومضمون كما أحب أن أتوجه بالشكر للدكتور جمال شحيد على متابعته الحثيثة لمواد المجلة ومساهماته القيمة في إغنائها وكذلك أشكر الدكتور عبده عبود والأستاذ رفعت عطفه على مساهماتهما القيمة وحرصهما الدائم على سوية المجلة وتطورها. وأرجو أن نوفق والزملاء والزميلات في هيئة التحرير على الارتقاء بالمجلة إلى المستوى الذي يطمح إليه القراء ونطمح له جميعاً، والله وليّ التوفيق.

❑❑❑

المقـــال

1-"آثر ألف ليلة وليلة في روايات الحب والمغامرات الفرنسية في القرن الثامن عشر": بقلم: د.شريفي عبد الواحد ،

2-" الكتابـــــــة " بقلـــــــم : جوليـــــــان غـــــــراك .
ترجمة: زياد العودة

3-"دراســات الأدب المقــارن فــي الجامعــة" بقلــم : هنــري غيفــورد.
ترجمة: د.فؤاد عبد المطلب.

4-"العمـــــــــل الأدبـــــــــي" بقلـــــــــم أبرامـــــــــافيتش
ترجمة : د.ممدوح أبو الوي

5- مفارقـــــة الحداثـــــة ، بقلـــــم هارولـــــد بلـــــوم ،
ترجمـــة : خالـــدة حامـــد

❒

أثر ألف ليلة وليلة
في روايات الحب والمغامرات الفرنسية
(في القرن الثامن عشر)

■ د.شريفي عبد الواحد ■

أستاذ الأدب المقارن جامعة وهران

كانت رواية الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن السابع عشر ((تشير إلى درجة الصفر... رواية بلا صفات، حكاية متخيلة حتى التقزز... كانت حرّة في أن تعطي القراء العبث الذي يحبونه، دون أي هدف آخر... [فهي] محشوة بالأخطاء والتنكرات... ومهما يكن البطل نبيلاً يجابهه البرابرة، أو محارباً رومانياً، فإن عقدة غرامية تقودها [أي الرواية] خلال عشرة مجلدات [أو أكثر] وقد تنسى العقدة طوال مجلد كامل، وتتولد المغامرات الواحدة من الأخرى، فتتعقّد وتتشابك...))[1]

أما في القرن الثامن عشر فإن هذه الرواية قد تطورات تطوراً ملموساً وأصبحت النوع الأدبي الأول كمّاً وكيفاً... ويبدو أن ((الليالي)) -إلى جانب عوامل أخرى- قد ساهمت بشكل مباشر في نموّها وإثرائها، وذلك بما قدّمته لها من مادة روائية غزيرة وأساليب فنية متنوعة: جهزتها بكل التقنيات الضرورية ووجهتها إلى ما كان ينقصها من الاهتمام بالمغامرات وعوامل الإثارة.

1-التمرد على مفاهيم الحب القديمة

من المعروف أنّ الكاتب الفرنسي الكلاسيكي كان يعاني من مشقة حين يتطرق إلى موضوع الحب والغرام، لا سيما إذا كان من النوع الآثم، لأن ما كان يبحث عنه، في هذه الفترة، هو الأناقة والصقل وتغليب العقل على كل الحواس الأخرى. ثم

---

(1)- ر.م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، 18.

جاءت ((الليالي)) فأعطت مفهوماً جديداً للحب ((يتكشف عن ذاته، ويفرض نفسه: ثورة في الحياة العاطفية... ففي أعمال راسين كان الحب ضعيفاً، وأما في ((الليالي)) فإنه ينبوع الشهوات، حيث القانون الطبيعي الذي يعلو على كل المحرمات، فينصح الكائن البشري أن يغوص في أعماق ذاته... إنها تتحدث عن نيران العاطفة وغليانها، عن شرارات القلب الساخنة، عن هموم الحب، وحكاياتها تسبح في جو من اللذة الجسدية، وغالباً ما تكون درامية، وعلى الدوام شهوانية... والحب الذي يتولد من جمال الأجساد المتألق، يمتزج بعبادة السعادة واللذة التي لا يعقبها ندم))[2].

نسفت ((الليالي))، إذن، مفاهيم الحب البالية، وساعدت الكتاب على قول ما لم يكونوا يجرؤون على قوله وتسمية الأشياء بأسمائها. لقد سمحت لهم أن يتطرقوا إلى موضوعات الجنس المختلفة وأن يطلقوا لخيالهم العنان في وصف (الحب الشرقي) ينبوع الشهوات وتصوير المرأة الجميلة التي كان الأبطال يعانون الآلام من أجل التمتع بجسدها الدافئ:

((نساء وصبيات جميلات فاتنات، يعجز اللسان على وصفهنّ... يعشن في مقصورات بنيت بالذهب والفضة، تحيطها الأسوار العالية، ويحرسها قطعان سود من خصيان العبيد...))[3]

وفي الحقيقة، لقد وفق العديد من الروائيين (فيفييل[4]، مدام دوفيلديو[5]، شفريي[6]، مدام دوجوميز[7]، لامورلبير[8]، الآنسة دو لاروش[9]...) في وصف المواقف الغزلية واللقطات الجنسية الجريئة، محللين بدقة أزمات المرأة (الشرقية) التي كانت –في نظرهم– مهانة، مظلومة، لا يراعى لها حق ولا يقام لها وزن. وهكذا أصبح الشرق، في كتاباتهم، إسقاطاً لرغباتهم، لكنه إسقاط اتخذ مواصفاته وشكله من خلال تلامس رقيق مع صورة الشرق التي عرضتها ((ألف ليلة وليلة)) (أي أن هذا

(2)- L'introduction de J. Gaulmier, in Les Mille et une nuits, traduction d'Antoine Galland, 14.
(3)- SAURIN, MIRZA et Fatme, Paris, 1776, 3-4.
(4)- Vieuville d'Orville, le prince turc, 1724/ AMAZOLIDE (1716)/ ZULIMA (1718).
(5)- DE Villedieu, Memoires de serail, 1710.
(6)- CHEVRIER, Minakalis, 1732.
(7)- DE GOMEZ, Histoires secretes do la maison othomane, 1722. CREMANTINE REINE DE SANGA
(8)- La Morliere, ANGOLA, 1746.
(9)- De La roche, Bibliotheque des romans, 1778.

الشرق بقعة تشبه الحلم، فيه تتوفر الموسيقى ويسود الحب الشهواني).

ويبدو أن هؤلاء الروائيين قد أولعوا بمحاكاة السرد المتبع في الليالي، بل برهنوا على امتلاك أساليب شهرزاد وطرائقها الفنية. فمن الملاحظ –مثلاً– أن رواياتهم تجري أحداثها على نمط حكايات ((ألف ليلة وليلة)): لقاء ونظرة فحب ثم لقاء وتعبير عن الحب، ثم فراق قد يطول أو يقصر حسب ما يصنعه الروائي من حواجز بين البطل وحبيبته، ولقاء في الأخير (بعد سلسلة من المغامرات والمخاطر) يتوج عادة بالزواج السعيد. قد تختطف الحبيبة لتنقل بعد ذلك إلى قصر الملك أو الحاكم وتضم إلى الحريم، وهنا يتدخل البطل لإنقاذها فيواجه الأهوال والأخطار ويكتشف الحقائق والأسرار... وقد يرى فارس أميرة أو جارية فيحبها في الحال ويسعى جاهداً للالتقاء بها، غير أن (السلطان) يقف في وجهه ويعمل كل ما في وسعه للقضاء عليه.

البطل أنجولا في رواية لامورلبير[10] يعثر، في صندوق ذهبي على صورة لامرأة رائعة الجمال، فيقع في حبها ويسعى جاهداً للالتقاء بها[11]. وتتدخل الجان الخيرة لمساعدته بينما تعمل الجان الشريرة على عرقلة مسعاه (وهكذا يتدخل الروائي لخلق الحواجز الأسطورية بين البطل وحبيبته، مطعّماً نصه بالمشاهد العاطفية: الحب، الغيرة، الانتقام...) أما البطل الصقلي في رواية الآنسة دولاروش[12] فيتنكر في زي النساء ويقع أسيراً في أيدي قطاع الطرق ثم يباع (كجارية) لحاكم تونس... وفي قصر الباشا يلتقي بالجارية سليمة التي يبوح لها بسره فتحبه حباً شديداً وتحاول أن تنقذه من شر الحاكم... وبعد مغامرات وفراق طويل، يلتقي البطل من جديد بحبيبته في القسطنطينية عند الملك التركي فيسعدان بهذا اللقاء... ويبدو واضحاً أن هذه الرواية –التي اهتمت بالجنس واللقاءات المدبرة– تحمل آثاراً قوية لتلك الأجواء التي أذاعتها ((الليالي)) بل إنها مستلهمة من حكاية ((الملك قمر الزمان وابنيه

---

(10)- La Morliere, ANGOLA.

(11)- إن هذه الرواية (أنجولا) التي تفننت في وصف الحب بنوعيه الحسي والجسدي، مستمدة من حكايتي ((بدر وجوهرة)) و((سيف وزين)). ففي الأولى نجد البطل يبذل جهداً خارقاً للالتقاء بامرأة لا يعرفها وإنما سمع مجرد وصف لها فوقع في حبها (وصفها له أحد أصدقائه) وفي الثانية يرى البطل صورة مطرزة لامرأة فيتملكه حبها ويقاسي في سبيلها الأهوال: يقطع البراري والبحار من أجل العثور عليها. وفي الليالي حكايات أخرى نلتقي فيها بأبطال يرون في نومهم نساء فيستيقظون وقد هاموا بهن ويظلون أياماً عديدة مغمومين إلى أن يلتقوا بهن.

(12) - رواية ((الصقلي وسليمة)) تحلل مشاكل المرأة الشرقية وأزماتها النفسية، وتعلل الأسباب التي تؤدي إلى انهيار النساء، وبالتالي، إلى سقوطهن في عالم الدعارة.

الأسعد والأمجد)) (ترجمة جالان: 2/145–216)[13].

يمكن القول، إذن، إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية قد اقتبست من ((الليالي)) تقنياتها (أدوات الرومانسية، حبكها...) ومغامراتها، والصور العديدة التي كشفت عنها من حياة الشرق لا سيما صور القصور والسراي والحريم وسوق الرقيق وبيوت البغاء وملامح القوافل في الأسواق، وخان التجار... إنها روايات حوّلت الشرق إلى أرض للمغامرات والمخاطرات المغرية وموطن للحب والانفعالات القوية...

ويبدو أن روائيات من أمثال دوجوميز ودوفيلديو ودولاروش قد تجاوزن، في كتاباتهن، عقدة الحياء والاحتشام في تطرقهن لموضوع الحب والجنس. فلقد تجردن من كل القيود والمحرمات وتفوقن في تصوير النساء الجميلات المتمردات، والتعبير عن قضايا الحب سواء كان حسياً أو جسدياً، وعرض ما كان يدور في حريم الملوك والسادة من اضطهاد للجواري والعبيد.[14] ويعترف الدارسون أن هؤلاء الروائيات – اللاتي اهتممن بهموم المرأة الشرقية ونسجن آراء سيئة حول الحريم–[15] اقتبسن مادتهن الروائية من حكايات شهرزاد، لا سيما في ((التاريخ السري للقصر العثماني)) و((مذكرات حريم)) و((الصقلي وسليمة)).

2-توظيف العناصر الخارقة (الفانتاستيك)

والجدير بالتنبيه أن العديد من روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشر، استلهمت من ((الليالي)) العنصر الخارق (الفانتاستيك) الذي يبعث الرهبة والخوف. فلقد وظفت الجنيات والسحرة والأرواح والأعمال الخارقة، تلبية لرغبات القارئ الفرنسي الذي أصبح لا يجد ضالته المنشودة إلا في قصة بطلها عاشق شجاع ثؤور يملك طاقية الإخفاء أو خاتم سليمان، وتطيعه الجان بل تقدم له المساعدات الضرورية بخضوع تام...[16] ففي رواية أنجولا نجد البطل يستنجد

---

(13) - *في هذه الحكاية تتنكر البطلة بزي الرجال، فيحترمها الملك لشجاعتها، وتحبها الأميرة التي كانت تعتقد أنها عثرت على فارس أحلامها.*

(14) - *اهتممن كثيراً بوصف اللقاءات المدبرة والمثيرة بين الجنسين، ولحظات العشق، والصراع الذي يدور في القصور بين الجواري والنساء.*

(15) *اعتبرن الحريم دور فسق ودعارة يسكنها شقيات حرمن من الحب... ويبدو أنه بتأثير الأفكار التقليدية المبالغة والسائدة حول تعدد الزوجات في الشرق غلب الانطباع بأن هذا الشرق هو بلاد الجنس والتحلل الأخلاقي.*

(16) - *لم ينج روائيو القرن الثامن عشر المشهورون من أثر الليالي والسقوط في دائرة السحر الشرقي. فجان فرانسوا مارمونتيل (J.F. MARMONTEL) (1723-1820) كتب أكثر من عشر قصص تجري وقائعها في الشرق الإسلامي، وحاول أن يصوّر فيها ما كان يجري في*

بالجان الخيرة لتلبية رغباته... وتتدخل جنية لتقوده نحو حبيبته على الرغم من مواجهة العفريت ماكيس للشرير...[17] وبعد مغامرات وأهوال تدور في عالم السحر والأرواح يلتقي أنجولا بحبيبته ليزياد فيظفر بها ويسعدان... وتعد هذه الرواية من أهمّ الروايات التي برعت في وصف مشاهد الحب ولحظات العشق... ولقد استعرض فيها لامورليير كل معلوماته عن السحر في الشرق، من طلاسم ومسخ وحل للألغاز وتفاسير للأحلام. أما في رواية ((مرآة الأميرات الشرقيات))[18] –التي تدور أحداثها في عالم السحر والتحولات، وتصور حياة الأميرات المتمردات– فتقدم لنا الكاتبة فانيان أدوات سحرية جديدة مثل المرآة التي تتنبئ بالمستقبل، وطاقية الإخفاء، وخاتم سليمان، وترسم لنا علاقة البشر بعالم السحر والجان المليء بالمخاطر والأهوال. ويبدو أن هذه الرواية –التي اهتمت بوصف اللقاءات المثيرة بين الإنس والعفاريت– قد اعتمدت كثيراً على أدوات البناء الشرقي والعناصر الخارقة والفوطبيعية التي عرضتها الليالي بكل بهجة وسرور.[19]

لقد أصبحت –الآن– الجان والعفاريت تؤدي وظائف خطيرة في الرواية الفرنسية (التي امتزجت فيها مشاهد الحب والغرام بالعناصر المدهشة والغريبة)[20]. فهي لا تقوم بمساعدة الأبطال فحسب، (تقودهم إلى عشيقاتهم أو إلى الكنوز المدفونة في باطن الأرض وسراديب القصور القديمة). وإنما تحب وتعشق أيضاً

قصور تركيا والشام من غراميات بين الأمراء والجواري. أما الروائي لوساج فلقد خصص مجالاً للشرق في روايته الشهيرة ((الشيطان الأعرج))، وهي الرواية التي تخيل فيها الشيطان (le diable) ينزع سقوف المنازل ليشاهد ما يجري فيها من مشاكل، والتي وصف فيها كذلك حياة اللصوص وقطاع الطرق. وقد اعتنى في الفصلين الثالث عشر والرابع عشر، بتصوير حياة الحريم، والعبيد الخصيان وعادات العرب وتقاليدهم...

(17) *في حكاية ((الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه)) يأخذ أحد العفاريت البطل من البصرة إلى حبيبته في القاهرة ليلاً... وقبل طلوع الفجر يقوم هذا العفريت بمساعدة عفريتة بإعادة البطل الأسطوري الذي قضى ليلة جنسية مع عشيقته.*

(18)- *Mile FAGNAN, Le miroir des princesses orientales, 1755.*

(19) *- يبدو أن رواية ((مرآة الأميرات الشرقيات)) متأثرة بحكايات الليالي التي كثيراً ما تعود بنا إلى موضوع علاقة الإنسان بالجان والعفاريت (عالم الخوارق). ولا يستبعد أن تكون هذه الرواية – التي نجد فيها العفريت مرزاق يقع في هوى الأميرة ويبذل كل ما في وسعه للسيطرة على عواطفها- مقتبسة من حكاية ((الحمال والبنات الثلاث)) (ترجمة جالان 1/145-148). ومثلما يقتل العفريت جرجيس الأميرة التي خانته مع إنسي، يقتل العفريت مرزاق معشوقته التي رفضته ورفضت كنوزه. وما أكثر الجميلات، في الليالي، اللواتي أحببن عفريتاً فارتفع بهن في آفاق السماء أو غاص بهن في أعماق الأرض وقدم لهن كل ما يملك من كنوز وأسرار.*

(20) *- يبدو أن عالم السحر والتحولات كانت له أهمية قصوى في إنجاح روايات الحب والمغامرات الفرنسية التي جاءت مواكبة لتحول في الذوق الأدبي، يتمثل في التمتع بقراءة أعمال تمزج الطبيعي بالخارق والواقعي بالعجيب: البطل (الفقير) ينام مع حبيبته (الأميرة) في مدخل باب وهو أغنى (سعادة) من السلاطين... والفارس العاشق يلمس خاتماً فتكون في خدمته الأرواح...*

الأميرات والجواري، وتعمل كل ما في وسعها من أجل إسعادهن وإرضاء طلباتهن، وقد لا تتردد في الانتقام منهن...[21] وأصبح الشرق عالماً جديداً من الأحلام يحقق الرغبات الدفينة (النفسية والجنسية)، عالماً شهوانياً وحسياً ومترفاً يسكنه الملوك والأمراء والعفاريت وعبدة النار والسحرة والنسوة الجميلات المغريات القادرات على إثارة الفتنة...

3-التأثر بموضوعات الرحلات

ولم تتأثر روايات الحب والمغامرات، في هذه الفترة، بموضوعات السحر والتنجيم التي أذاعتها ((الليالي))، وإنما تأثرت أيضاً بموضوعات الرحلات التي اشتهرت بها حكايات شهرزاد، وحاولت أن تستغلها أيّما استغلال. ويبدو أن رحلات السندباد البحري بما فيها من صور وأوصاف ومغامرات قد أوحت إلى الكثير من الروائيين أن يؤلفوا عما كانوا يتخيلون من رحلات تجري أحداثها في عوالم خيالية مليئة بالمخاطر والأهوال. وكان من نتائج هذا التأثير أن انتشرت في الرواية الفرنسية اللقطات ((الكليشهات)) التي تميزت بها الليالي عن باقي القصص الشعبية العالمية مثل: الحيوانات العجيبة العملاقة (طير الرخ)، وجبال المغناطيس، وصخور الذهب والفضة، والخيول الطائرة، وأشجار الجوهر واللؤلؤ، وعبدة النار، وبساط الريح، والفانوس السحري...

ونذكر من روايات الحب والمغامرات التي تأثرت بموضوع الرحلات الشهرزادية:

- **اكتشاف امبراطورية كنتهار (1730) للروائي فارين دوموندداس.**
- **أسفار الأمير العجيبة (1735) للروائي بوجن.**
- **أسفار نيكولا في أعماق الأرض (1753) لهولبيرغ.**
- **الرجل الطائر (1763) للسيدة بويسو.**
- **مذكرات يهودي متجول (1777)لآنو**
- **الجزر الذهبية (1778) للسيدة لوكليرفو.**

---

[21] - يبدو أن هذه الظاهرة (علاقة العفاريت بالنساء) والتي اشتهرت بها ليالي شهرزاد لم تكن معروفة في الرواية الفرنسية قبل القرن الثامن عشر، وإنما انتشرت في الأدب الفرنسي بعد ظهور ترجمة أنطوان جالان...

-الجزر المجهولة (1783) لجرفيل.

إن هذه الروايات تدور أحداثها -في الأغلب الأعم- في عوالم شرقية خيالية، تسيطر عليها قوى السحر ويسودها جو روائي بديع. أما أبطالها فلا يختلفون كثيراً عن السندباد البحري في رحلاتهم ومغامراتهم واجتناء المكاسب. يعاودون الأسفار إلى مناطق نائية سعياً وراء المال والكنوز ويرجعون إلى بلدانهم سالمين غانمين على الرغم من الصعاب والمخاطر التي كانت تصادفهم. ويبدو أن حب الاستطلاع الذي فطر عليه هؤلاء الأبطال وسعيهم وراء المعرفة وتعرضهم إلى المشقات والأهوال هو الذي جعل هذه الروايات أشد سحراً من سواها ودفع بالقراء إلى اقتنائها وقراءتها بشغف شديد.

إنها روايات شيقة تلهب الخيال: أبطالها مغامرون يعرضون حياتهم للخطر من أجل استكشاف الحقائق، يعانون كما يعاني السندباد، ويشاركون قمر الزمان تقلبات الدنيا، ويرحلون على البساط المسحور، ويمتطون طير الرخ أو الحصان الطائر. أما أمكنتها فجزر خيالية تارة، وكهوف عجيبة تارة أخرى، وعوالم غريبة (باطن الأرض مثلاً) تارة ثالثة. ترسو السفينة قرب جزيرة مجهولة، وينزل المسافرون للبحث عن الماء والزاد، وإذا الجزيرة هي سمكة عملاقة تعيش وسط البحر فتراكمت عليها الرمال ونبتت على ظهرها الأشجار... وقد تحركت تلك الجزيرة/ السمكة ونزلت إلى الأعماق وانطبق عليها البحر المتلاطم بالأمواج، ولا ينجو من الغرق سوى البطل الذكي الذي يتمكن -في نهاية المطاف- من العودة إلى وطنه بعد أن اكتشف سر الوجود وحقيقة الكون.[22] وقد تتيه السفينة في البحر، ويغرق كل المسافرين إلا البطل الذي ينجو ويصل إلى جزيرة... يهبط إلى أعماق كهف فيكتشف جبالاً مليئة بالجواهر واللآلئ، وكائنات غريبة، وحيات عظيمة عملاقة ونباتات سحرية... وفي النهاية، يسافر في النهر ويعود إلى وطنه بالثراء العظيم.

خوارق وأعاجيب عدة تنقذ الأبطال مما يقعون فيه من مآزق وورطات... يواجهون الأعاصير والوحوش والسحرة والكائنات العجيبة، ويعودون إلى باريس بأكياس من الجواهر واللآلئ التي يعثرون عليها في الجزر الخيالية[23]، التي لا

[22]_ *MORLLY, Le naufrage des iles flottantes.*
لا بد من الإشارة -هنا- إلى أن مغامرة السندباد الأولى مسرحها جزيرة من نوع السمك الكبير.
[23]- *C.F.J.J. Clairfons, Les iles flottantes.*

تختلف كثيراً عن جزر ((الليالي)). ((عالية ومطلة على البحر، فيها أطيار وأشجار متنوعة، وأزهار ومياه وجواهر وذهب، وكائنات خيالية عملاقة، وكهوف مخيفة، وأنهار...)).

وخلاصة القول إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشر، اقتبست من الليالي كل ما يخدمها ويسهم في نموها: استخدمت تقنياتها، واستوحت منها عدداً كبيراً من الصور والمشاهد والنماذج والرموز، بل حاكتها في أسلوبها الأسطوري والخرافي. وهذا يعني أن الروائيين الفرنسيين قد استسلموا لفن السرد القصصي الشهرزادي المتداخل، هذا الفن المغري الذي أبقى السلطان شهريار معقود اللسان، والذي توفرت لهم فيه أصداء لهمومهم ورغباتهم...

ولئن كانت ((الليالي)) قد أثرت في روايات الحب والمغامرات ووجهتها توجيهاً لا عهد لها به ونفخت فيها روحاً جديدة، فإن رواية العادات والتحليل النفسي لم تنج من هذا التأثير ولا من هذا التوجيه. ولعل أبرز من يمثل هذا الاتجاه في القرن الثامن عشر: كريبيون الابن الذي كانت أعماله الروائية عبارة عن ألعاب سيكولوجية تهتم بالعقد والأمراض النفسية، وتشبع حب الاستطلاع وتزوّد بتسلية من النوع الراقي.

❑❑❑

إن البطل في هذه الرواية يتعرض إلى سلسلة من المخاطر والمغريات، يخرج منها مرهقاً ولكنه أكثر حكمة وغنى، عارفاً بحجم قوته وإمكانياته.

الكتابـــة(24)

■ تأليف: جوليان غراك. ■
ترجمة: زياد العوده.

لماذا نكتبُ؟

يا لهذا السؤالَ القديمَ والخادع، لقد جدَّدَ الأدب شبابَه، غداةَ الحرب العالمية الأولى، ولم يحظَ بجوابٍ قطّ حتى الآن. وخلافاً لذلك؛ فليس أمراً مؤكَّداً ألاّ يتضمَّنَ هذا السؤالُ إلاَّ جواباً واحداً. وليس مؤكّداً كذلك، ألاّ تتبدَّل دوافعُ كاتبٍ معيّنٍ أثناء مسيرتهِ. ويبدو لي أنَّ ما كنتُ أسعى إليه، حين بدأتُ أكتبُ هو تجسيدُ مدى فورانٍ تخيُّليّ طافحٍ معيّن، وعمقِهِ، وهذا ما يشبهُ قليلاً أن يصرخَ المرءُ في عتمةِ مغارةٍ لكي يقدِّر أبعادَها، من خلال الصّدى.

ولقد أصبح الوقتُ متأخّراً، بلا شك، بحيث أصبحنا قلّما نبحثُ في الكتابةِ عن شيءٍ آخر سوى التحقُّقِ من القدراتِ، والذي نكافحُ من خلالهِ، خطوةً خطوة، ضدَّ الضّعف الجسماني (الفيزيولوجي). وفي غضون ذلك، يبدو لي أحياناً أن هناك منطقةً ملتبسةً، تمتدُّ بين إفراطِ الدَّفقِ المطلوبِ تنظيمُه، ونُقصانه. ويتشابكَ فيها على نحوٍ معقّدٍ، الاعتيادُ الذي يمكنُ أن يخلقَ حالةَ احتياج، والميلُ الدّفاعيّ لإعطاء بعضِ الصّورِ المختارةِ الآيلةِ حتماً إلى الذُّبول، لإعطائها شكلاً وثباتاً، والغيظُ من الإبهامِ المتحرِّكِ الذي لا شكلَ له، إبهامَ الشّريطِ الدّاخليّ المتتابع. ويحدُثُ أن تحدو الكاتبَ رغبةٌ إلى "الكتابة" بكلِّ بساطة؛ ويحدثُ أيضاً أن تكون لديهِ رغبةٌ في إيصالِ شيء ما، بكلِّ نيّةٍ حسنة؛ كإيصالِ ملاحظةٍ، أو إحساسٍ، أو تجربة، يقصدُ إلى تطويعُ الكلماتِ لها؛ فعلاقاتُ الكاتبِ الملتبسةُ والاختياريّةُ باللّغةِ هي أشبهُ ما تكون بتلكِ التي يُقيمُها المرءُ مع خادمةٍ . عشيقةٍ، وهي ليست أقلّ منها علاقاتٍ

(24) *الكتابة: هي فصل من فصول الكتاب النقدي: "من خلال ما قرأتُ وما كتبتُ"، لجوليان غراك (1910-) الروائي والناقد الفرنسي المعاصر.(م:ز.ع).*

استغلاليةً على نحوٍ مخادع، من أوّلها إلى آخرها.

لماذا نأبى التسليمَ بأن الكتابةَ نادراً ما ترتبطُ بتحريضٍ مستقلٍّ ذاتياً تمام الاستقلال؟ فأنت تكتبُ أولاً لأن آخرين قد كتبوا قبلك، ثم لأنّك قد سبقَ لكَ أن بدأتَ تكتب. ولعلَّ المسألةَ تُطرحُ بصورةٍ واقعيةٍ بالنسبة لأوّل من ارتأى القيامَ بهذه الممارسة. وهذا ما يعني أن الكتابةَ ليس لها معنى أساساً؛ فالتخلُّقيّة العفوية ذاتُ أهمية كبيرة في هذه القضيّة ؛ فليس ثمة كتاب غير مُندرجين في سلسلةٍ من الكتّاب متواصلةٍ؛ فبعدَ المدرسةِ التي تُرصِّعُ الكاتبَ المتمرِّنَ في هذه السّلسلةِ، وتجعله ينزلقُ بمطلقِ الحقِ الذي اكتسَبَه على سكَّةِ "الإنشاء"، فإن واقعةَ التوقُّفِ عن الكتابةِ هي التي تستحقُّ، بالأحرى، أن تُثيرَ الاهتمام.

إن التهويلَ في فعلِ الكتابةِ، والذي غدا تلقائياً بالنسبة إلينا، وكأنّه طبيعةٌ ثانية، هو من إرثِ القرن التّاسع عشر. فلم يعرفْهُ القرنُ السابع عشر، كما لم يعرفْهُ، أقلّ من ذلك، القرنُ الثامن عشر. وكان يمكنُ لمسرحية شاترتون[25] أن تظلَّ غير مفهومةٍ. ولم يستيقظْ أحدٌ قطّ ذات يوم، في ذلك القرن، وهو يقولُ لنفسهِ: "سأكون كاتباً"، مثلما يقولُ المرء في نفسه:"سأكونُ كاهناً". إن ضرورةَ التّواصلِ التدريجيّةِ والطّبيعية، مترافقةً، في الوقت نفسه، بالتدرُّبِ المثيرِ للحماسةِ، على ما تُبديهِ اللغةُ من مقاومة، قد سبقت لدى الجميع، وحجبت "علامةَ التّفضيل"، والتي يطبعُ إعدادُها بدقّةٍ مجيءَ الرومانسيةِ؛ فما من قرنٍ قبل القرن التّاسع عشر قد استخدم قطّ هذا الزَّمنَ، زمن المستقبل[26] الغريب اللاّزم، والذي يجعلُ وحده فعلاً من عملِ القلم لغزاً، وعلى نحوٍ متعسّفٍ، كما يلي: "سوف أكتب".

*

ثمّة لغتان شعريّتان مُتجاورتان في مآسي راسين، غير أن هذا الصَّهرَ الذي يقومُ به للّغةِ المتحذلقةِ على حرارةٍ عالية، والذي يجعلُها في آنٍ واحد، سَلِسةً، ويخفّف من ألوان الخَبَثِ فيها بواسطةِ الأكسدة . وهذه خاصيّةٌ مزيدةٌ تجعلُ لغةَ الشّعرِ في مسرحياتِهِ لا تُضاهى . هذا الصَّهر لا يجدهُ المرءُ، بأيّةِ درجةٍ، في قصصهِ الحالمةِ، والملأى بالعجائبِ، أكان ذلك في "فيدرا"[27]، أو في "أتالي"، وعلى العكس من ذلك،

(25) *شاعر إنكليزي (1752-1770). نشر قصائد تحاكي شعر العصر الوسيط، وقد وقع في البؤس، فانتحر بالسّم، وقد ألهمت مأساتُهُ الشعراء والمسرحيين، ومنهم ألفرد دوفينيي. (م: ز.ع).*

(26) *Futur: هو أحد أزمنة اللغة الفرنسية الذي يدلُّ علىعملٍ يجري في المستقبل. (م: ز.ع).*

(27) *"فيدرا" و"أتالي"، مسرحيتان لراسين. (م: ز.ع).*

فإنّ الكلامَ المعادَ (للكليشيهات)، وضروبَ الإسهابِ، والمبالغاتِ الغثّةَ، والأفكارَ المبتذلةَ المتكلّفةَ تأتي في الحال لتجمَّد الأسلوبَ؛ فكلُّ شيءٍ يغدو زخرفةً، وزخرفةً باردة: إن الأحلامَ، والمعجزاتِ، وآلاتِ بناء الملاحم الزّائفة[28].التي كان القرنُ السابعُ عشر شديد السّخاء بها، هي التي نسيناها تماماً، وحفظت لنا هناتُ شاعرٍ عبقريّ وحدها نبرتَها المجمّلة، وهذرَها الشّعريّ المبهم، وما تسبّبُه من ضجرٍ لا حدودَ له.

إن هذه الضّروب من "التأخُّرِ" المحصورِ في مواضعَ معينة، والتي يتكوّنُ فيها ثانيةً، على شكلِ لويحاتٍ، عند كاتبٍ مُجدِّدٍ، التصلُّبُ السَّالفُ الذي كافحه راسين بقلمه، ترتبطُ على الدوام تقريباً، بتلك الأجزاءِ من كتاباتهِ التي يكون فيها مرتاحاً إلى أقلِّ حدّ، بتلك الكتابات التي يعالجها ببقيّةٍ من ضعفٍ يواجه به الرِّثة[29] المكرّسة التي أتى ليُلغيها بواسطةِ نسخةٍ مطابقةً. ولحسن الحظّ، فإن هذا "التأخُّرَ"، المشلولَ الذي يقتصرُ، عند راسين، على الأحلام، و"القصص" المفخّمة، أي على الفُضالاتِ، هو المأساةُ بكاملها، والتي تغدو قصاصاً كتابيّاً متكلّفاً من أجل الخلود، وهو الذي سيفرُضها على قلم فولتير النَّشط، كما سيفرضُها مجدُ العصرِ المشرفِ على نهايتهِ على قلمِ شاتوبريان الذي هو على درجةٍ كافيةٍ من الغنى، لحسن الحظّ، بحيث لا يستطيعُ أن يتخفَّفَ، بعد فوات الأوان، من حمولةِ طُنبرٍ من الكتاباتِ المميّزة، من مثل:

"الشهداء"[30] أو "شعبُ الناتشيه"[31]، من خلال تخلّفٍ في أسلوبهِ مُبطَلٍ تقريباً.

ثمة مبررات كثيرة تدعو إلى الاعتقاد بأن الكتّابَ الفرنسيّين غالباً ما ينوءون أكثر من سواهم، وعلى نحوٍ أكثر إبهاظاً لهم، تحت تلك الأثقالِ الشّكليةِ والموروثة.

والأدبُ الفرنسيّ هو الأدبُ الوحيدُ الذي لم يشهد أزمةً واحدةً فحسب، بل أزمتين متعاقبتين لعبادةِ ما عفى عليه الزَّمنُ، وهما، عصرُ النَّهضةِ، ثم الاتّباعية واللّتان تُستَمدُّ روائعُهما، إلى حدٍّ كبير، من منتصفِ جسم الكتلةِ القابضةِ، كتلةِ "القديمِ"، على أكبر تقدير، وخلال ما يقرُب من ثلاثةَ قرون، ولسوء حظّنا لم تفقدْ الرِّثةُ الأدبيةُ عندنا حقَّها في التصدُّر قط.

---

[28] *حرفياً الإلياذات، أي الملاحم المقلّدة لإلياذة هوميروس. (م: ز.ع).*
[29] *الرِّثة هي الأفكارُ المطروقةُ والمبتذلةُ، والمكرّرةُ على نحو مضجر. (م: ز.ع).*
[30] *من أعمال: شاتوبريان، النّاثر الفرنسي الشهير، وأحد الذين مارسوا تأثيراً كبيراً على الحركة الرّومنسية. (م: ز.ع).*
[31] *من أعمال: شاتوبريان، النّاثر الفرنسي الشهير، وأحد الذين مارسوا تأثيراً كبيراً على الحركة الرّومنسية. (م: ز.ع).*

*

إن ما يميّزُ أوّلاً النقدَ الأدبيَّ لعصرنا عن نقد القرون السّابقة، هو نقطةُ انطلاقة التي لم يجرِ توضيحُها قط، بحيث تبدو، في كلِّ عصر من هذه العصور، أمراً سهلاً، فهذه النقطةُ، في نظرِ ناقدِ العصورِ الماضية، تُصاغ على النّحو التالي:

"هذه هي الصُّورةُ والمسوِّغات التي ينبغي لفكرٍ مستنيرٍ أن يحكم بها على مؤلَّفات السّيدس.". وفي نظرِ ناقدِ العصر الحديث: إن العلومَ الإنسانية ضمانتي، فأنا أعرفُ مسبقاً إذن عن معنى عمل السّيدس، وبنيته أكثر مما يعرفهُ المؤلِّفُ نفسه عنهما.".

إن أوَّل هذين الناقدين يشكّكُ بقدرةِ المؤلِّفِ على أن يحكمَ على عملهِ، وثانيهما يشكّك بفهمه له. ويكتفي الأوَّلُ بأن يُنكِرَ على الكاتب وصولَه إلى إدراكٍ سليمٍ للقيمِ، ويُقصيهِ الثاني إلى زينةٍ هي مجرّد قطعةٍ من الطّبيعةِ، مُنْتَجةً، وليست مُنتِجة، وإلى إفرازٍ من إفرازاتِ اللغةِ كنتاجٍ طبيعيّ للطبيعة.

*

أما معاجمُ المفردات، فمن المؤكّد أنها تؤدّي بعضَ الخدماتِ للذّاكرةِ الكلاميةِ التي تغدو معانِدةً على مرِّ السّنين، ولكنّها خدماتٌ محدودةٌ جدّاً. إن الكلمةَ التي أبحثُ عنها، أو التي أرصدُ، على الأصحّ، انبثاقَها بصبرٍ، في المواضعِ المحيطةِ بكلمةٍ أخرى أستخدمُها كطُعمٍ، تمتُّ إلى هذه الكلمة فعلاً، على نحوٍ من الأنحاء. إلاّ أنّها، في معظم الأحيانِ، تمتُّ إليها من الشّمال أكثر مما تمتُّ إليها من الجهةِ الأخرى[32]، للأسف! فالمعاجمُ المتحفّظةُ لا تعرفُ سوى المزاوجاتِ المشروعةِ. إن المشابهاتِ الخفيّةَ التي ترشدُ وحدها بحثَ الكاتب، في ضوءِ المفرداتِ الخافت، تقفزُ فوق حواجزِ المزاوجاتِ الرّسمية، واللُّغةُ، في نظره، تهتزّ خصوصاً من خلال الشُّبهاتِ الخيانيّة التي تتعرّضُ لها؛ فيا عائلات الكلمات الشَّرعيةِ، والمفرطة في تجانسها، إنه يكرهُك!..

إنَّ الميزةَ الرّئيسة لقافية القصائد القديمة كانت تتمثّل في أن تُجبر الكاتب، من خلال مقتضياتها الآليّة، على أن يكسر حصارَ الدائرةَ الضّيقةَ، دائرةَ الكلمات التي يمكن استبدالُها، وعلى أن يُعيد إلى اللُّغةِ ألوانَها الجميلة، من خلال فضائل الزّواج

---

(32) *أي من جهةٍ غير مؤاتية. وقد ترجمناها بحرفيةٍ لكي لا يكون التصرُّف واسعاً (م. ز.ع).*

الخارجي المجرَّبة.

*

لابدَّ للصّوت من أن يعرَفَ كيف يقاومُ المعنى، حتى في النثْر. فلا يكونُ المرءُ كاتباً إذا لم يكن لديهِ إحساسٌ بأن الصَّوتَ يأتي ليُثقل المعنى، وأن الوزنَ الذي يتمتّعُ به، على هذا النّحو، يمكن أن يجرَّه، بصورةٍ مشروعة، عند الحاجة، إلى جولاتٍ فريدةٍ نابذة.

إنَّ الكتابةَ حركةٌ، شأنها شأنُ القراءة، وتتصرَّف الكلمةُ فيها، بناءً على ذلك، وكأنّها جسمُ متحرّكٌ، مهما تصغر كتلتهُ، لا يمكن أن يُعتبر عديمَ الأهميةِ، ويمكن أن يحوّلَ الاتجاهَ بصورةٍ ملموسة.

*

"إن الفنّانين كافّةً يعرفون هذه اللحظاتِ، لحظاتِ التشوُّشِ المباغتِ الذي يسبِّبُه التجاورُ، ووجود التمكُّن عند فنانٍ آخر. ويرجعُ سببُهُ إلى أن كلَّ تمرينٍ فنّي يشكّلُ تكيُّفاً جديداً، وهو، بحدّ ذاتهِ، مفعمٌ بالفنّ، وبالعنصرِ الشخصيّ والفرديّ، في الفن عموماً.

فحتّى بعد أن يحرزَ الفنّان نجاحاتٍ وأعمالاً موفّقةً واضحةً للعيان، وحين يُجري موازنةً مع الآخرين؛ فهو ينساقُ إلى أن يتساءل: "كيف يمكنُ أن أُطلِقَ تسميةً، من غير توقُّفٍ، على ما قمتُ بترتيبهِ، وعلى أعمال المتضلِّعين؟"..

إن كلَّ الضيّقِ الذي يعانيه الفنانُ لكي يحدّدَ موقعه، قد أدركه توماس مان في أساسه؛ فالوعيُ الذي يمتلكهُ "للتّوفيق" الذي يقيمُهُ مع الفنّ، وهو تسويةٌ فرديةٌ أبداً، وعرجاءَ أبداً، ولا تجدُ أيّ ضامنٍ لها في "ما يظهرُ عليه" فنّانو الماضي، هذا الوعي يأتي ليحدّدَ تظافُريَّاً الشعورَ الحادّ الذي يُحسُّ به الكاتبُ بمواجهةِ نجاحاتِ كاتبٍ آخر. إذا كان يتملّكه حقاً أسلوبٌ شخصيّ. لأنه لم يجدْ في نفسه قط أقلَّ إمكانيةٍ لتحقيق أعمال من ذلك النّمط، وأن يستطيع، على الأكثر، أن "يصنع مثلها". ولكن، ما معنى "أن يصنع مثلها"، في مجالِ الفنّ؟ إن شعورَ العجز الذي يحسُّه في أن يحلَّ محلَّ الآخر هو شعورٌ حاسمٌ إلى حدٍّ كبير، وحادٌّ إلى حدٍّ كبير، أما صعودُ التّساوي الذي ينتصبُ في ذاتهِ فهو مليءٌ إلى حدٍّ كبير بالمغامرة، وليس له ما يضمنُهُ إلاّ القليل! إن ما صنعتهُ، وما يعجبُني فيهِ، أعرفُ بوضوحٍ أنّي غيرُ قادرٍ

على صنعهِ، وثقتي بما أصنعُه محاصرةٌ من كلّ ناحيةٍ بمعجزاتٍ أجنبيةٍ، لا أحسُّ في داخلي بوجود أي توجُّهٍ نحوها، وهذه المُعجزاتُ ليس بمقدوري أن أنفِّذها، أو القضاءُ عليها، ولا حتى أن أضاهيها فعلاً، إذا كان كلُّ معيارٍ عامّ ينهارُ هنا: إن قربَ الأعمالِ الأخرى تحريضٌ للفنّان لا يخمدُ على المنافسة، وفي الوقتِ ذاته الذي تُعتَبرُ فيه نفياً لكلِّ قاعدةٍ مقرَّرة قد تجعلُها هذه المنافسةُ ممكنة.

*

ليس بوسعِ أيّ كاتبٍ أن يأمَلَ بالمحافظةِ على نوعيّةِ نتاجهِ بكاملها، في التّسعين من عمره، إذا كان لا يزال يكتب في تلك السّن. أما في الرّسمِ، فإنّ تيسيان، وبيكاسّو . وآخرين أيضاً بلا شك . يفلحون في ذلك تماماً. وما من كاتبٍ ينبغُ قبل مرحلةِ الفتوّةِ الكاملة على الأقل، أما في الموسيقى، فإن موزار . وآخرين أيضاً بلا شكّ . منهم ينبُغون. ولعلّ هذا ما يوجّهنا (أما أنا، فلا يهمّني ذلك)، إلى تعزيز تدرُّج الفنون بالفيزيولوجيا، كما يعلن هيغل ذلك.

وربما يُعطي إثباتٌ معاكسٌ تاريخيّ النتيجة نفسها؛ فالأدبُ هو آخرُ من ظهر، من بين الفنون كافّة. وذات يوم. سيكون أوَّل من يختفي، بلا شكّ.

*

مامن عالمٍ، أيَّاً كان، من غير مبدأ تنظيمي داخليّ، ومن غير ضربٍ من "رغبةٍ في الوجودِ المشترك"، في حالةِ هجوعٍ على الأقل، ومن غيرِ نقطةِ استهراب[33]. حتى وإن كانت متباعدةً للغايةِ، وتتساءلُ باتّجاهها خطوطُ منظورها. إننا نحسُّ بذلك غريزيَّاً أكثر مما نستطيعُ البرهنةَ عليه؛ ومن هنا تأتي جاذبيّةُ نظريّات تيلار دوشاردان، بالنسبة للجمهور العريض، والتي هي مثالٌ جيّدٌ على التّفكير المفعمِ بالرغباتِ، وهي مذهبُ إشباع، حسب فهم مالرو.

إن "عوالم" الفنّ والفنّانين يجري تعرُّفها من حيث أن لنقطةِ الاستهرابِ فيها حضوراً أكثر طغياناً من أيّ عالمٍ آخر . باستثناء العوالم الدّينية التي تُعيَّنُ فيها وحدها أيضاً نقطةُ الاستهراب . إن عوالمَ الفنّ هي: عوالمُ وسيطة. وهي جاذبةٌ[34] أقلّ من عالَمِ الصُّوفي، وأكثر جذباً من عالَمِ المتنزِّهِ أو الحالم.

---

[33] *نقطة استهراب: أي نقطةٌ تتلاقى فيها الخطوطُ، وكأنّها هاربة. (م: ز.ع).*
[34] *الترجمة الحرفية لكلمة aimanté هي: ممغنط، وقد اخترنا المجاز (م: ز.ع).*

*

السّمّ المفقود
من ليالي الأشقر والسّمراء
لم يبقَ شيءٌ في الغرفة
لا فستانٌ صيفيّ مخرّم
ولا ربطة عنقٍ عاديّة.

وعلى الشُّرفةِ التي يجري فيها
تناولُ الشايَ في ساعاتِ طلوعِ القمر
لم يبقَ أيُّ أثر
ولم تبقَ أيةُ ذكرى

وفي زاويةِ ستارة زرقاءَ مخرّمة
يلتمعُ دبوسٌ مذهّبُ الرأس
مثل حشرةٍ كبيرةٍ نائمة.

فيا نكهةُ السّمِّ الصّرف القاسية
إنّي أتناولك: فكوني محضّرةً لي
في ساعاتِ رغباتِ الموت.

إن هذه القصيدة (السّونيته)[35] التي نُسِبت إلى رامبو، وإلى نوفو، وحتى إلى فيرلين، قد دار الجدلُ عليها طويلاً، وبصورةٍ حادّة، وبقيت النتيجةُ حتى اليوم غيرَ مؤكّدةٍ أيضاً. ويرى فيرلين أنها: "أدنى مستوى من كلّ ما نعرفُه عن رامبو". في

[35] قصيدة من 14 بيتاً شعريّاً (م. ز.ع).

الوقت نفسه الذي يؤكّدَ فيه أنها قد كُتبت فعلاً بقلمه. أما بروتون، فمن غير أن يبدي رأياً حاسماً بها، فليس يقوّمُها تقويماً عالياً حقاً. ولا يصلُ بي الأمرُ إلى إقامةِ وزنٍ لها على هذه الدّرجةِ من التدّني. وفي واقع الأمر، فإن هذه السّوينتة التي تتضمّنُ موضوعاً معيّناً، والمتباينة إلى حدٍّ كبير، والمطبوعة بعصرٍ أدبيٍّ معيّن إلى درجةٍ كبيرة، هذه المقطوعةُ شبهُ الحكائية، تحتوي على توجُّهٍ يلازمنّي، ويصعبُ تفسيرُهُ؛ فما أن أستحضرُها بالمصادفة حتى يشقُّ عليَّ أن أخرجها من ذاكرتي.

إنها، للوهلة الأولى، قصيدة من تأليف نوفو، أو هي، بصورةٍ أقل احتمالاً مع ذلك . من تأليف رامبو الذي يعارضُ بها نوفو؛ فالأبياتُ الرابعُ والخامسُ والسّادسُ قد كُتبت بقلمٍ شخصٍ لم يكن يَربطُه بنوفو أي نوعٌ من القرابة. ومع ذلك، فمن الصّعب أن نتصوّر أن رامبو قد كتب البيتين الأول والرابع اللّذين لا يدخلان في نطاق مفرداته . ومن الصّعب كذلك أن نتصوّر أن رامبو يختار موضوعاً مماثلاً، هو موضوعٌ "بودليريّ"، حقّاً، على الأصح، وذلك بالمعنى المتدنيّ الذي كان يُقدَّمُ بهِ بودلير لكي يتذوَّقَه الناس من خلال قصيدته: "صحن الزّبدة"..

أما البيتُ الحادي عشر فهو إلى درجةٍ من الرّداءة بحيث يحملُ على التفكير بأنّه محاكاةٌ ساخرة، أو أنّه، على الأصحّ، فجوةٌ في الذاكرة، كان يمكن للناشر أن يسدَّها بأيّ شيء فعلاً.

أما البيتان الخامس والسّادس اللذان ينزلقان مقطعاً إثر مقطع على التدفّقِ السّريع التبدُّلِ لأصواتِ "اللاّم"[36]ـ برشاقةٍ راقصة . وبسلاسةٍ وغرابةٍ وحميمّية وضبابية فهما رائعان، ويجعلاننا نفكر بشاعرٍ من النّسقِ الأوّل. والفرضيةُ الأكثر احتمالاً، في نهاية المطاف، أن تكون هذه القصيدة من تأليف نوفو، وأن تكون ذاكرةٌ شاردةٌ قد أحدثت فيها ثغراتٍ، فقام ناسخٌ مهملٌ برتقها، في مواضعَ مختلفة؛ فإن لم يكن فيرلين إلاّ ناسخاً فحسب، فهو، في الوقت عينه، محقّق صحَّتها مع ذلك (وهذا أمرٌ مثيرٌ للجدل).

من الملاحظ في هذين البيتين اللذين يسترعيان انتباهَ القارئ أكثر من غيرهما في هذه السّونيته:

Et sur le balcon où le thé
Se prend aux heures de lune:

---

[36] *صوت [L] الذي يتكرر في البيتين المعنيّين في النصّ الفرنسيّ بالطبع. (م. ز.ع).*

(على الشرفة التي يجري فيها
تناول الشاي في ساعاتِ طلوع القمر).

أن الصَّامتَ R (ر) في كلمتي Prend، Heures يأتي ليتناوب مع L (ل) المهيمنة، من غير أن يكون هناك ضياعٌ لأيّةِ سلاسةٍ؛ بل الأنسيابُ الزّيتيّ للنصِّ المشحّم . الذي يلطّفُ هنا . وقلّما نصادفُ ذلك . الصّامتَ القويّ، ويصيبُه بنوعٍ من اللّثغِ.

إن هناك، فيما بين عددٍ من الشّعراء الموهوبين بتفوّق . وهنا أعني: فيرلين، ورامبو، ونوفو . والذين لم يعيشوا في الشعرِ حياةً مشتركةً فحسب، بل حياةً موحّدةً تقريباً، والذين تعاونوا في بعضَ القصائدِ، وفي ألوانٍ من المحاكاة عاليةٍ في مهارتها، في أغلبِ الأحيان أيضاً، والتي من المحتمل أن يكون قد ضاع معظمُها، إن هناك قدْراً أصغر مشتركاً فيما بينهم من الشعر الذي يتمدَّدُ على نحوٍ غير طبيعيّ. ويمكنهُ أن يحيل المعنى الأدبي إلى حالة مفخمةٍ، لكي يميّز كلَّ شاعرٍ عن الآخر.

إن قصيدةَ "السّمّ المفقود" التي يتردَّدُ كلُّ واحدٍ أمامها، تبيّنُ لنا حدودَ قدرةِ النّقدِ التّفريقيّة. فإذا ما كان الشعرُ يوماً على وشك أن يصنعه الجميع، وليس فردٌ واحد، فلنقبلْ هنا بالإقرار بعجزنا في أن نقولَ شيئاً.

لقد كتبت ثلاثةُ أرباعِ الشّعرِ الفرنسي الأجمل بين الأعوام (1845–1885)، وكيف نشكُّ بذلك؟.. وحتى أنني أتساءَلُ عما إذا كانت النّسبةُ المئويةُ التي قدّمها فاليري متواضعةً بعض الشيء. وخارجَ هذه الحدود . وإذا ما وُضِعَ جانباً الشّعرُ المعاصرُ الذي له مقاربةُ أخرى . فما الذي يبقى مما يلازمُ ذاكرتي حقّاً؟ بعضُ أبياتٍ لفيّون، وبعضُ سونيتات دوبيلّي، وبضعُ قصائد لأبو لينير، وثلاثُ أو أربع مقطوعاتٍ صغيرةٍ لموسيّه (إلى سانت . بليز ..... . وأغنية باربورين.)..

وهذا ما يجعلُ منتقياتِ الشعرِ الفرنسيّ كافة، والحريصةَ على التّوازن والتناسق، والمثابرةَ بانتظامٍ على قسرِ السنوات العقيمة، وجعلها تُزهِرُ برغم كلِّ شيءٍ مثلما يفرضُ عنوانُها ذلك، هذا ما يجعلُها زهيدةَ القيمةِ إلى حدٍّ كبير، ومفعمةً بالتدّليس: فكم نسلّم بأن الشّعر لا يعرفُ التّواتراتِ المنتظمة للبستنة التي مضت عليها عقودُ كثيرة، بل قرون من غير أن تشهد ربيعها.

تبقى حالةُ راسين الذي يطرحُ مشكلةً شبهَ محلولةٍ . وهي المشكلةُ التي لا يطرحُها شكسبير إطلاقاً في إنكلترا، أي المشكلةُ التي يرصّعُ الشعرُ النصَّ فيها بالنّجومِ، ويملؤهُ بالكواكب والكويكبات التي يمكن عزلُها تماماً، حتى وإن أخضعتها المسرحيةُ لجاذبيّتها المقتدرة، إنها في آنٍ واحدٍ، مشكلةُ شعرٍ "صرف" إلى أعلى الدرجاتِ، وهو، في الوقت نفسه قابلٌ للذّوبان حتى آخرِ جزءٍ منه في الحدثِ المسرحي الذي تأتي لتخدمه. وقد انحنت تحت إلزامِ حالةٍ لا تمَسُّ كماله في شيء. إن شعر شكسبير يذوبُ في كلِّ لحظة إلى ألحانٍ منغّمةٍ سامية؛ فما من مقطعٍ لدى راسين يجيزُ لنفسه أن يعلّقَ للحظةٍ واحدةٍ حتّى خطّ المأساةِ الجليّ. فأينَ نصنّفهُ؟ (لماذا نصنّفه؟).. مؤلّفُ شعرٍ، هو في آنٍ واحد، نقيٍ من كلِّ شائبة، ومع ذلك، فهو خارجٌ على المألوف إلى حدٍّ لا يوصَف.

*

ما من بيتٍ شعريّ ثقيل بقدر بيت بودلير الشّعري: إنّه ثقيلٌ كثقلِ الوزنِ النّوعي للثمرةِ النّاضجة التي وصلت إلى الحدّ الذي تنفصلُ فيه عن الغصنِ الذي تحنيه. ومثلما يتحوّلُ النّسغُ إلى عصارةٍ ساكنةٍ في الثمرةِ التي تتجمّعُ فيها، فهو قادرٌ . وهو الوحيدُ من نوعهِ بلا شكّ . على تحويلِ الدَّمِ الأسود لوجودٍ معين إلى كتلةٍ مستقرةٍ ذات طعم متماسك، وصالحٍ للأكل.

إنّها أبياتٌ تنوءُ باستمرار تحت ثقلِ الذّكرياتِ، وألوانِ الضّجر والأحزان، واللّذائذِ المستذكَرَة. وهذا الثقلُ هو ثقلُ تجربةٍ متراكمة؛ فيُقال أحياناً: إنه لا يجمعُ فيها بصورةٍ طبيعيّةٍ ثقله الشخصيّ فحسب، بل المكتسب المتحرّر من الوهم للجنس الإنسانيّ برّمته:

فأي كاتب آخر يمكنه أن يكتب، كما هي الحال عنده، ومن غير تهكُّم:

"**عندي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألفَ عام.**"..

إن أبياتَه الشّعريةَ هي التي تدعو أكثر من سواها من الأبياتِ كافّة إلى أن يتلوها المرءُ في نفسه بعيون مغمضة، وكأنّها متركّزة على تفجُّرِ تذوُّقيّ "هيئتُه" التي لا نظيرَ لها تجعلُ المرءَ يحلمُ بالجوهر، بالإكسير (خلاصة الحياة). إنها ثقيلةٌ، وكأنّها عمياء أيضاً. إن هذه الكثافة (التي لا علاقة لها بالضّغطِ المالارميّ المقصود، إلى حدٍّ كبير) لها معادلٌ معاكسٌ سلبيّ؛ فلا شيء عند بودلير يجعلُنا

نفكّرُ بالتحلّيقِ، والطّيران اللذين لا يمتلك بودلير كفاءةً لهما (فلنلاحظْ ضعفَ مقطوعةٍ من مثل: "رفعة"، حين يخاطرُ بودلير في أن يكون أثيريّاً!)، إنها أبياتٌ متماسكةٌ ومشبعةٌ، وجوهريةٌ، بصورةٍ تتعدّى الممكن. وهي، بالإجمال، المادّة الأكثر اكتظاظاً بالمعنى، والممتلئة أكثر من غيرها، في الشعر الفرنسي برمّته.

*

ثمة فكرةٌ حصيفة في عنوان "الذّكريات الداخلية" لمورياك؛ ففي حياةٍ يجري استعراضُها بصورةٍ معكوسةٍ؛ في زمن نهايتها، عن طريقِ الذّكرياتِ، لا تستحقُّ أن تبقى، ولم تعدْ تبقى، ومن غير اهتمامٍ بالتّوازنِ، أو بالاستمرار الزّمني، إلاّ الأغصانُ التي لا يزالُ يصعدُ فيها النّسغُ الداخليُّ وحدها، ولابدّ للمرءِ أن يتخلّى عمداً عن كلّ ما يشكّلُ "إطارَ حياةٍ معينةَ"، والذي هو عكّازُ كاتبِ السّيرة، والذي يصلحُ لجعله يعرجُ على نحوٍ مؤكّد. أما أن يصنعَ المرءُ من هذا الإطار عَقَبَ سيرةٍ معيّنةٍ، فمعناهُ أن يخلطَ بين السّلكِ الحديديّ وغصنِ التّعريشة الذي يلتفُّ حوله. ولكنّه لا يستمدُّ منه شيئاً، وهو يجهلهُ جهلاً تامّاً. ولابدّ للمرءِ من أن يشذّبَ ما لم يكن . فيما بينه وبين العالم . ساعاتِ إصغاءٍ عميق، ووصلٍ كامل، وأن يتّخذ مبدأ لانتقاءٍ لا يرحم، وهو العنوانُ الجميل لسينغريا . "حطب جاف . حطبٌ أخضر .

إن مرونةَ القلم، وغياب الانعطافِ لدى المصنِّفِ المتعدِّدِ الحقول والموهوبِ بالفطرةِ، تجعل منه الضحية الموصوفة للأشكال الأدبية البالية، لأنها هي الاستثمار المفضّل "للأوائل في الرّياضة". وهكذا، فالنُّشطاءُ الأدبيّون الشّبان الوحيدون الذين يكتبون في زمنهم هم: فولتير الذي يكتبُ ملحمة هنري (الهنرياد) ومآسيه، وكوكتو الذي يكتبُ قصائده الإسكندرية[37]، ومسرحياته الشعرية من أجلِ مسرحِ الكوميدي فرانسيز كما يكتب جادّياته[38].

*

في البدءِ كانت الكلمةُ... هذا مؤكَّد، غير أنَّهُ، منذ أولى الكلماتِ المنطوقة، لم تعدْ الكلمةُ وحيدةً. فقد وُلد "المعنى" . ولا يمكنُ لشيء أن يمنَعَه من أن يولد . ما أن تصطفّ كلماتٌ معيّنة، أيّاً كانت . أما المعنى، وغالباً ما ننسى ذلك أكثر من اللاّزم،

---

[37] *القصائد الإسكندرية: مبنية على الوزن الإسكندري المؤلَّف من اثني عشر تقطيعاً فرنسياً (م. ز.ع).*

[38] *مسرحيات هزلية وشعبية كانت تُعرضَ في الجادّات (م. ز.ع).*

فهو، في آنٍ واحد "الدَّلالة" و"الاتجاه" الذي لا يرتدّ: إن المعنى شعاعٌ موجّهٌ؛ وما أن تتحرك آلياتُ اللّغة، حتى تخلقَ في الفكر مباشرةً تياراً مستقراً يتحرّرُ في الحال من مستقرئه. وهذا التيارُ المستقرأ يكون مشروعاً سلفاً: وحين يُطلَقُ الفكرُ (وكلُّ كاتبٍ حسن النية، كما أظنّ، يعترفُ بهذه الحركة التي هي ديناميّةُ الكتابةِ نفسها). فإن القوةَ الحيّةَ التي يتمُّ إيقاظُها على هذا النّحو تصطدمُ بالكلام، وتستخدمُه، بصورةٍ موازيةٍ، وتقوم بالتّأليف معه، ولكنّها لم تعدْ تخصُّه بكاملها، فوداعاً لقابلية التحوّل، ووداعاً للبراءة!...

*

إن الميلَ شبهَ الجسدي الذي يحملُهُ كاتبٌ ما نحو الكلمات (وإلاّ فهو لا يكاد يكونُ كاتباً)، ونحو جسامتها أو قدرتها، ونحو ثقلِ الثّمارِ اليانعةِ التي تسقطُ من الشجرة. واحدةً فواحدة، أو على العكس، نحو ميزتها في أن تُغيِّر "غيابَها إلى بهجة". وأن تتلاشى بمقدار لصالح مسارها الموسّع وحده، فيحدث أن يتحوّل هذا الميل تدريجيّاً من غير أن ينكر ذاته على مدى حياةٍ معينة.

حين بدأتُ الكتابةَ، كان الارتجاجُ الهزّازُ، ورمية القوس على المخيّلة هي الأمور التي أتوخّاها أولاً، وبصورة خاصة، وفيما بعد، فيما بعد بوقتٍ طويلٍ، غالباً ما آثرتُ العُصارةَ اللّذيذةَ لتلك الكلماتِ المرصوصةِ، والغنيّةِ بالأصوات السنيّة[39] أو الاحتكاكيّة[40] والتي تتلقّفُها الأذنُ واحداً فواحداً، كما يتلقّفُ الكلبُ قطعَ اللّحمةِ النّيئةِ، وهذه إلى حدٍّ ما، إذا شئنا، هي الطّريق من الكلمة . المناخ إلى الكلمة . الغذاء، والتي يمكن أن تقودَ نثرَ مناطقِ "سقوط بيت أو شر"، إلى مناطق "معرفة الشّرق".

*

لقد حدثَ لي أحياناً، وفيما كنتُ أكتبُ كتاباً، أن آخذ على نفسي . وهذا منعكسٌ من منعكساتِ البخل . أنني كنتُ قد أفصحتُ في الحديث عن فكرةٍ كنتُ قد ضمّنتُها الكتاب، فضايقني هذا الأمرُ بعد ذلك؛ إذ أصابَ غريزةَ التملّكُ لديّ، حين خطر لي أنني قد عمّمتُ تلك الفكرةُ مبكّراً. وفي حقيقةِ الأمر، أن ضروباً من الإفشاء مماثلةً لا

---

(39) *السّنيّة: هي الأصوات التي تُلفَظُ بمشاركة الأسنان من مثل (د.ت: D.T): (م: ز.ع).*

(40) *الاحتكاكية: هي الأصوات التي تُلفَظُ بمرافقة احتكاك مع الهواء المزفور من مثل: (V.F.S.Z.CH.J). (م: ز.ع).*

تتضمّنُ أيةَ مخاطرة: فإذا كانت الفكرةُ لصيقةً بالكتابِ حقّاً، وانفصلت عنهُ، فلسوف تظلُّ غير قابلةٍ للاستعمال، وحتى غير مرئيّة، وليست قادرةً بطبيعتها على أن تدخل في التأليف، في موضعٍ آخر. وإذا لم تكن إلاّ عملته النحاسية فلا ضيرَ من أن تمضي لمساندة المحتاجين.

*

غالباً جدّاً مايكونُ مؤلّفٌ أدبيٌّ معيّن تصفيفاً لمقاطعَ تستندُ إلى تجربةٍ واقعيّةٍ، ولمقاطعَ تعتمدُ على التّطابقِ مع تقلُّباتِ اللّغة، وتسريداً ضمنياً في نسيجٍ متواصل، ومربوطاً على نحوٍ جيّد . من مثل تلك الأغطيةِ المصنوعةِ من قُصاصات من الصُّوفِ المتعدِّدِ الألوانِ. من غير أن يجدَ القارئ فيه شيئاً ليقالَ من جديد، ومن غير أن يجدَ حتى أن يلاحظ هذه التغيُّرات المستمرَّة في المرجعيّات.

*

في كتابةٍ حسيّةٍ معينةٍ، كما هي، من حيثُ المبدأ، حالُ كتابةِ فنّانٍ معيّنٍ، يبدو لي أنّه لابدّ له من أن يمرِّرَ شيئاً من أحوالِ الجسدِ لديهِ، وتقلُّباتِ مزاجهِ. وكذلك الأمر أيضاً، بالنسبة لشاعرٍ من مثل كلوديل الذي يمتلك رؤيةً تقليديةً عن العالم، ولغةً طقسية لكي يرتّل هذه الرّؤية؛ غير أنّه يبدو لي أمراً فريداً دوماً أن يكون كاتبٌ مثل مونتيرلان، امتدّت مسيرتُهُ الأدبيّة على مدى خمسين سنة، كما تشكّلت لغتهُ، وترسّخت منذ كتابه الأوّل، ولا يتكلّم إلاّ على أحكامهِ، ومسرّاتِهِ، وإزعاجاتِهِ، وعلى ضروبِ غمّهِ، وحالاتِ مزاجهِ، أن يكون باستطاعتهِ أن يستخدمَ بالضّبطِ الوسيلةَ ذاتَها دوماً لكي يترجمَ اندفاعاتِ الشّباب العابرةَ الطنّانة، وتوازنَ العمرِ النّاضجِ، ومشاكسة الشّيخوخةِ.

*

الكاتبُ: هو شخصٌ يظنُّ أن لديه إحساساً بوجودِ شيء معيّن يلتمسُ، على فتراتٍ، أن يكتسبَ نوعاً من الوجود الذي تمنحُهُ اللّغةُ، والجمهورُ هو الذي يتحقّقُ من هذا النّوع من الوجود تحقُّقاً مزاجياً، ومتقطّعاً، وموثوقاً إلى حدٍّ قليل، والمؤلِّفُ هو الضّامنُ الوحيدُ والموثوقُ لهذا الوجود. إن الجمهورَ شبكةٌ يمكن اختصارُ تأثيرها من غير أن يُلغى شيءٌ جوهريٌّ من الظّاهرةِ الأدبيّة: إن المصباحَ. الشّاهدَ الذي يضيءُ في دماغِ المؤلِّف ضروريٌّ وكاف. والتّيارُ الذي يمرّ في سلكِ القلم لا "يذهبُ" باتّجاهِ

أحد. ولابدَّ من الانتهاء، للمرّة الأخيرة، من تلك الصُّورةِ المضلِّةِ، صورةِ "القرّاءِ الأعزّاءِ"، المنتصبين على أفقِ النّساخةِ، والكاتبُ، شأن الجمهور الذي ينتصبُ على أفقٍ خطيبٍ شعبي، يصبُّ في كأسه الشرابَ الزّاخرَ بالنّشوةِ. إن الأدبَ يذهبُ من الأنا المشوَّشةَ والمحتبسةِ إلى الأنا المطّلعةِ، بواسطة الكلماتِ، ولا شيءَ أكثر: ولا يجري قبولُ الجمهور في فعل الرّضى الذاتي، إلاّ على أساس أنه مخالِس، ومقابل نقودٍ عموماً. وهذا هو الجانبُ القليلُ الجاذبية في هذه المسألة، وأنا أُسلّم بذلك.

*

كم هو صعبٌ. وكم هو مثيرٌ للاهتمام ربّما. حين ندرسُ كاتباً معيّناً، ألا نكشفَ التأثيرات المعترف بها، و"الوسطاء العظام" الذين ينتسبُ إليهم، أو الذين ننسبُهُ إليهم فيما بعد. غير أن الخليطَ المعهودَ لقراءاتهِ في مرحلةِ الشباب، والتّراكماتِ التي اغتذت بها يوماً بيوم، بصورةٍ مختلطةٍ، وسعادةٍ غامرةٍ، فُتوَّةٌ أدبيَّةٌ متعطّشة: أولى أيام باريس، في دوريّاتها اليومية، ومجلاّتها المبطلة، ومؤلّفيها المدفونين، والذين كان الذَّوقُ السّائدُ، ومسرحياتُ الجادّات، والجرائدُ اللاّهبة الباريسيّة، والكرّاسات التي تُسلَّم من "مخزن العائلات" الذي هو رسائلُ هجائيةَ قد أُهملت لفترةٍ طويلةٍ، إن الكاتبَ الوحيدَ من كتّاب الماضي الذي يقولُ لنا حول هذا الموضوع شيئاً فيُخالفُ القاعدةَ مخالفةً كبيرة، هوستندال (في حقيقة الأمر، ما يقولُهُ خصوصاً على ألوان الموسيقى التي يغتذي بها.)، إن الجوعَ المرضيَّ إلى القراءةَ الذي يميّزُ اليافعَ، أو الطّالبَ الذي سيشرعُ في الكتابةِ، وهو الجوعُ الشبيهُ بجوعِ دودةِ الحريرِ، قبل أن تكونُ خادرةً، يصلُ إلى درجةٍ تُصبحُ فيها الكميّةُ راجحةً بالضّرورة على النّوعيّة؛ فبقدر ما تكونُ شهيّتُهُ قاهرةً، بقدر ما يصبحُ الانحرافُ ضعيفاً، بالنسبة لذوقه، بين ألوان الغذاء المنتقاة حقاً، وتلك الألوان التي سوف يزدريها، بعد قليلٍ بكلّ صفاءِ ذهنٍ. إن ثمّةَ لحظة، بالنسبة لمن هو مؤهَّلٌ للكتابة، وهي لحظةٌ حاسمةٌ في تكوينه، حيث يقرأُ كلَّ شيءٍ، أو تقريباً كلّ شيء، وهو يقرأُ أوّلاً ما يقعُ تحت يدهِ، وما "يَتحدَّثُ عنه" النّاسُ، وما لا تزالُ تفوحُ منه رائحةُ الحبر الرَّطبِ، وهو ما يحدثُ لديه التأثيرَ نفسَهُ الذي يُحدِثُهُ البارودُ عند المحاربِ.

إن العينَ النّهمة، التي تلتصُقُ بالصَفحةِ المطبوعةِ حديثاً، لا تبرزُ إطلاقاً، في الثامنة عشرة، أو في العشرين من العمر، مشهداً أدبيَّاً منظوريّاً، بمستوياته الأولى

والثانيـة، وصـوره الضّـبابيةِ[41] القصّـيةِ، بـل برقشـةً متنـافرة، ومسـطَّحاً مكدّسـاً بـألوانٍ متصادمةٍ وعنيفة، تسترعي كلُّها شبكيةٍ جديدةٍ تماماً.

فهل يتبخّرُ، بالنسبة للكاتب، هذا الخليطُ الذي تخبَّطَ فيه، من غير أن يتركَ أثراً؟ هذا أمرٌ غير مؤكّد، لأنّـه، فـي هذه اللحظـةِ، لحظـةِ فيضـان الميـاهِ الرّبيعيـةُ، والمياهِ المختلطةِ، إنّما حاولَ أيضاً، وبدأ يكتبُ فيها قليلاً أو كثيراً. إن عاداتِ العصرِ المستهجنة التي عانى بسذاجةٍ من عدواها، من غير أن يقاومها، سوف تتركُ بصمةً على طريقتهِ في الكتابةِ، فيُعيدُ تشكيلَها باستمرار، ويجعلُها غالباً أكثر نبلاً، فيُنقذُها، إذا كان ذا عبقرية: إن بروست الذي نشتبهُ، من بين كلِّ الكتّاب ربما، بأنَّه قد قرأَ له في حداثتهِ أشياءَ متديّنةً أكثرَ مما قرأ له أشياءَ جيدةً بكثير، مفعمٌ بتلك الألوانِ من الافتداءاتِ. إن قراءاتٍ كهذهِ تندمجُ بعمقٍ في آلياتِ القلم المبتدئة، ربما تكون، قياساً إلى طريقةِ الكتابةِ شبيهةً بانطباعاتِ الطّفولةِ قياساً إلى اللّونِ، ولتألُّقِ الحساسيّةِ، إنها قراءاتٌ غير منتقاةٍ، ومبتذّلةٍ غالباً، ويجري تناولُها مجدَّداً باستمرار، ويرفعُ من شأنها التمكُّنُ الذي يُكتَسَبُ من القدراتِ اللُّغويةِ، والشّبيهُ بألوان عدم التَّرابط البعيد في مرحلةِ الطّفولةِ التي تتسبّبُ بها كيمياءُ الذّكريات الماهرة. وهناك لغزُ التّواصل، لغزُ خفوتِ الأدبِ وظهورهِ على نحوٍ غريبٍ، والذي لعلّهُ يتّضحُ جزئياً ههنا: من خلال حقيقةٍ مفادُها أن الكاتبَ الذي يتكوَّنُ يغتذي على الدَّوام، وعلى نحوٍ لا انفصالَ فيه، وبصورةٍ لا مفرَّ منها، بالتَّجديدِ الصّرفِ الذي يُصيبُهُ برأسِ حربتهِ. كما يغتذي بما يكتبُ، وينشرُ حولهُ، حسب ذوقِ الفترةِ المعيّنةِ في آنٍ واحدٍ: أي بالتّواصلِ الذي يتمُّ الإبقاءُ عليه مع ما قبل الأمس.

أتذكّرُ أنَّ هذه الفكرةُ قد أتتني، حين أعارني أندريه بروتون الذي نعرفُ على نحوٍ كافٍ ميلَهُ القليلَ إلى الرّواياتِ، من حيثُ المبدأ، حيث أعارني ذات يوم روايات لجان لومبار، ونصحني بقراءتها، وأعترف بأن اسم جان لومبار، كان مجهولاً لديّ: إنها رواياتٌ تشبه رواية كووفاديس[42]، ولكنها بيزنطيّةُ الذّوقِ والعصرِ، وقد جعلتني هذه الرواياتُ فجأةً أقدّرُ المكانَ الذي كان يمكن أن يشغلهُ، في قراءاته الأولى، طابورٌ كاملٌ لا دمَ فيهِ من التّيار الرمزيّ، وكان قد تخطّاهُ منذ زمن بعيد، ولكنه لم

---

(41) *ترجمة لكلمة: FONDU، ومعناها الأصلي: ظهورُ الصورة، أو تلاشيها تدريجياً في فن التصوير السّينمائي، ومعناها الأضيق: ضبابيّ. (م: ز.ع).*

(42) *كوو فاديس؟ Quo Vadis: إلى أين تذهب؟ عنوان رواية وفيلم سينمائي لستيينكيفتش (1895) وتدور أحداث هذه الرواية على الفترات الأولى من اضطهاد المسيحية في روما (م: ز.ع).*

يُلغِهِ إلغاءً تاماً. ومع ذلك، فكان قد احتفظَ بهذه الرّوايات لديه.

"**لو كنتَ تعلمُ ما الذي أرميهِ، لأعجبكَ ما أحتفظُ به.**". (فاليري).

كلاّ، إن تباهياً كهذا بالأشياءِ التي تُسقِطُها قد يقودني فقط إلى الاشتباهِ بأن كلَّ عملٍ متقنٍ، في النّهايةِ، يجعلُك تفكّر أولاً بما هو رديء، وهذا حقاً ما أشتبهُ به أحياناً.

*

أظنُّ أنَّ شأني شأنُ أهلِ الأدبِ كافّةٍ؛ فهم لا يُعيدونُ قراءةَ أعمالهم قطّ حين تُنشَرُ، فلا شيءَ، في النتيجةِ، أكثرَ إثارةً لخيبةِ الأملِ، أو أثقلَ وطأةً من أن ينظرَ المرءُ إلى الجملِ التي صنعها، بعد مرورِ سنواتٍ عليها. إنها تصفو، إذا صحّ القول، وترسبُ في قعرِ الكتاب. ففي معظم الأحيانِ، لا تكون المجلّداتُ على صورةِ الخمورِ التي تجودُ حين تعتق؛ فما إن تتجردَ فصولُ الكتاب من جرّاءِ العمر، حتى تفسد، وتذبلُ باقتُها (ويسمان، مقدمة روايته: بالمقلوب . التي كتبها بعد مضيّ عشرين عاماً على الرّواية).

هيهات أن يستنفد المقطعُ كلَّ فرادةِ نظرةِ الكاتبِ، في كتبهِ الأولى، بعد أن تكونَ قد مرَّت سنواتٌ طويلةٌ عليها؛ ففوق حركةِ الذّوقِ في عصرهِ، والتي يتضامنُ معها قليلاً أو كثيراً، والتي تبعدُهُ عنهم، تتوضّعُ الحساسيةُ الطبيعيةُ التي تظهرُ في سنّ النضج (أو في سنٍ متقدِّمة)، ضدَّ "صورة الفنان حين يكون جرواً"، وضدّ أزمةِ الأصالةِ في مرحلةِ الصّبا. إن عنفَ الاندفاعِ الجديد والـIMPETUS[43] الذي يتكلَّم كلوديل عليه، والذي كان يحرِّك كُتبَهُ الأولى، والذي لا يزالُ يستشعرُهُ القارئ الطّاهر أحياناً، وكأنّه ثقلُ يدٍ على الكتفِ، لم تعد تعني له شيئاً.

لقد تلاشى ذلك كلُّهُ مثل اندفاعِ الحبّ. فلم يبقَ، بالنسبة إليه، شيءٌ إيجابيٌّ إلاّ شيخوخةُ الشكل. إن كافّةَ مراحلِ عدمِ النّضجِ الشّخصيّ التي جرى تخطيُها، والتي تشوّهُها ذكراها عند الآخرين بشكلٍ ملفّقٍ، وتجملّها، وقد تلاشت، بالنسبة إليه، واحدةً بعد الأخرى، وكأنّها بلّوراتٌ صلبةٌ، ذات حواف قاطعة. لقد أُعطيَ له وحده أن يصطدم فعلاً بما كان عليه، إذا ما أعادَ قراءةَ ما كتبَ. ولقد اقتطعَ من المادّة المتجدّدة باستمرار، والتي تصنعُ نسيجَ حياةٍ معينة، والتي يمثّلُ التعطيلُ والنّسيانُ

[43] *أي: الاندفاع العاصف (باللاتينية في النصّ). (م: ز.ع).*

قانونَها الطّبيعيَّ، الحسن التأثير، كما هو، بالنسبة لكلِّ كائن، ومن سنةٍ لأخرى، لقد اقتَطَعَ عيّناتٍ وحافظ عليها.

*

"تكهةُ سُمٍّ صرفٍ قاسيةٍ.".. (من قصيدة: سمّ مفقود، أيضاً).

إن النكهـةَ، ولـيس السّـم، هـي التـي تجعـلُ هـذا المُسـنَدَ غيـرَ المتوقّـع شـرعيّاً (تُشرعِنَهُ). والصّفة: "مصفّى"[44] التي غالباً ما تُربَطُ بفكرةِ السُّمِ والتي تتلاءَمُ مع فكرةِ "النكهة" هي التـي تؤمّنُ التَّناوبَ الخفيّ الذي يُتيحُ نقلَ النّعتِ من اسمٍ لآخر. وهذا، في الشّعرِ، وفي النثْرِ، الذي ينزعُ إلى الشعر، مثالٌ جيدٌ على أن كلَّ المفردات التي أُزيلَ عنها الحصارُ، تشكّلُ سلسلةً متينةً ومتلاحمة، تنتقلُ القيمُ على مداها، وتتبدّلُ، وتعارضُ مابين حواملُها، حسب منظومةٍ جدُّ منفتحة، وحسب تبادُلٍ حرّ. إن ذلك، في نظرِ المفسِّرين، هو الاستغناءُ الذي يجري . بوقاحةٍ . عن كلّ حرفية. إن كلَّ مفردةٍ تنعطفُ وتتحوّلُ، وتجعلُ أَحَدَ وجوهه يلتمعُ تحت إنارةِ أولئك الذين يتابعونها، وتعكِسُهم واحداً تلو الآخر، مثلما يعكسُ الحجرُ الكريمُ وميضاً خارجه. ويمكن للكلمةِ الأخيرةِ في الجملةِ نفسها أن تأتي أيضاً لتمارسَ تأثيراً ارتجاعيّاً على الكلمة الأولى، ويعيننا بيتُ الشّعرِ في "السّمّ المفقود"، على أن نفهمَ أن قدرةَ جملةٍ ما لا تتّضحُ، في أغلب الأحيان، إلاّ حين نردُّ إليها محفّزاتها، (وهنا الصّفة: مصفّى، على سبيل المثال)، الغائبة عن النصّ، وإنما المحوِّمة في خلفيّته، والماثلة وكأنّها لا شعوري اللّغوي. وهذه المحفّزاتُ هي التي أتاحت وحدها تفاعلاتِ الجملةِ المركّبةِ، من خلال قربها الخفيّ منها.

*

لقد زالت النبوءةُ عن السّاحةِ الأدبية، وحتى نظيرة الأدبية، منذ عهد نوستراداموس. فهي تغوصُ باتجاه القوافي البلهاء، والإيقاعات السّاذجة، التي يتكلم عليها رامبو في قصيدته: فصلٌ في الجحيم. وللحظةٍ من الزّمن، فإن نبرتَها تُبرِزُ منها، مجدّداً، أوهاماً، في بعض القصائد . ويالـه من بروزٍ مثيرٍ للإعجاب . أمّا مالارميه، فكان يمتلك من أجلِ أبياتٍ مذهَّبةٍ من ذلك النوع، كان يمتلك أداةً لا مثيلَ لها، بتأثيرها الحاسم، وارتفاعِ نبرتها، وقسوتها الباطنية، وحسّ النّطق بها، وأحياناً،

[44] *هي ترجمة لكلمة: Subtil، ومعناها الحقيقي: دقيق أو ناعم أو حاذق أو ماهر، وتُستخدم هنا مُجازاً للدّلالة على صفة النقاء للسّمّ. (م: ز.ع).*

يأسفُ المرءُ من أنه لم يشعرْ بأنه مستبصرٌ تماماً، ويمكن لبيتٍ من مثل:

جذوةُ المجدِ، والدّمُ المزبِدُ، والذَّهبُ والعاصفة.

أن يكون لنوستراداموس، لو توفرَّ له الإلهامُ أحياناً.. وأيَّة خسارةٍ في أنَّ القصائدَ المالارميّة، بدلاً من الأحاجي المتكلّفةِ، والهزيلةِ إلى حدٍّ كافٍ في عقلانيّتها، والتي بلغ بها الضعفُ أن تدَعَ موضوعاتها تستحيلُ إليها في معوّجاتِ الباحثين المزيلةِ لطابعها الشّعري، أن هذه القصائدَ لم تخترْ أن تُطلَّ على "ألوانِ الانخطافُ السّوداءِ، والمبعثرةِ باتجاه المستقبل" . والتي لا يمكنُ التحقُّقُ منها على نحوٍ رائعٍ، ولا يمكنُ تحويلُها بصورةٍ نهائية.

يبقى، بالتأكيد، رامبو الذي يرتعشُ في شخصه مجدّداً كلُّ عظماء الشّعر غير المرغوب فيهم، بكلّ اقتدار، على مدى القرون الماضيّة، غير أن مشكلاتِه، ومآزقِه، واندفاعاته، وضروب ندمِه، وإماتاته هي التي تُحدِثُ في قصيدتهِ "فصل" هذا التشُّوشَ القياميَّ، ولكي تُطلَّ "أناهُ" بصورةٍ تامّةٍ على عالمِ العرافةِ؛ فهو لايقبلُ بعد أن تصبحَ "أنا أخرى" على نحوٍ كافٍ.

إن ثمةَ صعوبةَ في وضعِ حدودٍ للأدبِ (وهي تتبدّى مجدّداً، في هذه الأزمنة، من خلال المجادلاتِ الدائرةِ على مشروعيةِ أن نُضمّنه العلومَ الإنسانية). إن ميدانَهُ يشبه، على الأصحّ، بقعةً مضيئةً، وقد أُنيرت إنارةً قوّية في مركزها (هي الشّعر). وهي تتدرّجُ قليلاً قليلاً على حوافها، وصولاً إلى العتمة التّامة. الأمر نفسه كما لو أننا نعتبرُ رسّاماً أيّ إنسان يستلهمُ لعبةَ الخطوط والألوان وحسب. (وليس الرغبةَ في أن يصوّر شجرة، ومشهداً شعبيّاً، أو حلماً)، ونعتبر أديباً فقط ذلك الذي يستلهمُ استخدامَ اللغةِ قليلاً أو كثيراً. ولكن ربما أن نصيبَ الإلهام الصّادرِ عن اللّغةِ يسلِّمُ، في مؤلَّفٍ معين، بكافةِ النّسب من 1% إلى 99% (فاللاّ أدبُ المطلقُ يظلُّ غيرَ ممكنٍ كالأدب الصّرف) فإن حدود الأدبِ تنحلُّ في تدرُّجٍ ضبابيّ يتعذّرُ الإمساكُ به.

إنَّ السّوريالية، حين أعادت اعتبارَ "الذّات" في الأدب، على نحو" متعسِّفٍ، قد شكّكت مجدّداً، في مجال الرّسمِ، بمعايير من النّوع نفسه. وهي المعاييرُ التي كانت في طريقها لأن تفرضَ نفسها على نحوٍ مطلق حوالي العام 1920، إن جزءاً كبيراً من رسّامي السّوريالية يقفون، من وجهةِ نظر "الرّسم الصّرف" في قطاعِ التَّدرُّجِ اللّوني، بعيداً جدّاً عن النّواةِ المضيئةِ المركزيةِ: إن رسَّاماً من مثل ماغريت يقفُ على تخومِ مجالِ الرّسمِ حصراً. وهذا ما لا يُنقِصُ شيئاً من قيمة إبداعاتِه. باستثناء

أن الرّيشة، في لوحاته التي تشغلُ "الفكرةُ" والفكاهة فيها المساحةَ كلّها تقريباً، أن الرّيشةَ تتناولُ مجدّداً الدَوَر الذي يمكنُ أن يؤولَ في كتابةٍ معينةٍ إلى لُغةِ الإعلام وحدها.

*

إن ما يظلُّ غريباً على ناقدٍ ما، في أغلب الأحيان، مع أنّه جدُّ حاضرٍ بالنسبة للمؤلِّف على الدّوام تقريباً، إنما هو: مفهومُ الطّاقةِ الحيويةِ المصروفةِ".

والمتضمَّنةِ في عملٍ ما، وتقويمُ هذا العمل.

❑❑❑

دراســات الأدب المقــارن فــي الجامعــة

■ تأليف: هنري غيفورد ■
ترجمة: د.فؤاد عبد المطلب

كيف يمكن للحس المقارن أن يربى وأن يوضع قيد الاستخدام في الدراسة المنتظمة للأدب في الجامعة؟

في البداية هناك القليل مما يجب قوله حول طبيعة الثقافة الأدبية ومجالها. ومن المفيد أن تتذكر ما كان يعنيه فيكو في كتابه "العلم الجديد" بمصطلح "فقه اللغة" —أي "دراسة كل ما يعتمد على الإرادة الإنسانية": اللغات والآداب والتاريخ والعادات الإنسانية. كل هذا غاية فقه اللغة كما فهمه الدارسون الألمان، ويوجد هناك علامات ودلائل على أن وجهة نظر مشابهة تعود اليوم. إن دراسة الأدب تتوضع ضمن محيط من الفلسفة والتاريخ على نحو متزايد. فقد كان من الصعب دائماً أن نضع حدوداً دقيقة حول هذا الموضوع، وخصوصاً أن حقولاً معرفية أخرى تلقي أكثر فأكثر بظلالها عبر الدراسات الأدبية. ولشرح أعمال الماضي العظيمة أو الأعمال المعاصرة من أجل هذه المسألة فإن ذلك يتطلب معرفة كبيرة متعددة الجوانب. وكل المقررات التي تُدرس في كلية الآداب لابد أنها تستفيد من علوم أخرى في وقت ما. ولابد للناقد المثالي أن يعرف أين يبحث عن التنوير في علم اللاهوت، والنظرية السياسية، والكيمياء، وعلم نفس الأعماق، وتاريخ العمارة، والفنون المرئية، والفلسفة، وعلم الجمال، والفن الشعبي وتاريخ التراث الشفوي، وعلم الطباعة. ولا توجد حدود لهذه الدراسة، وثمة طرائق جديدة تزودنا بإضاءات حول الموضوع تكتشف على نحو مستمر.

على كل حال سيفيدنا هنا تحديد الرؤية واعتبار دراسة الأدب في المقام الأول حقلاً معرفياً قائماً في حد ذاته، ويمكن أن تضيف الاهتمامات الأخرى إليه شيئاً ما، ولكن دون أن تتجاوزه إلى حد بعيد. إن الجامعات اليوم عندما تقوم بتعليم الأدب بوصفه حقلاً معرفياً مستقلاً فهي تقدم بذلك خياراً بين المدرسة الواحدة التي تعالج أدباً واحداً، أو المدرسة المقارنة التي تجمع بين أدبين أو أكثر، وعادة بهدف مقارنة الثقافة والتاريخ التي تحملها. أقترح في البداية أن ندرس موقع الدراسة المقارنة في كلية واحدة ما قبل التخرج، وبعد ذلك في الطريقة التي ستنفذ بها في مدرسة مخطط لها خصيصاً أن تجعل ذلك ممكناً. ثم سيكون لدي شيءٌ في هذا الفصل لأقوله عن العمل المقارن على مستوى الدراسات العليا، وعلى كلا المستويين إما على شكل منهاج مقرر خاص وإما على شكل أبحاث فردية. وأخيراً أتمنى أن أقدم بعض الملاحظات حول المهمات الموضوعة أمام الدراسة المقارنة ككل، ليس فقط ضمن الإطار الجامعي، ولكن بعين تلاحظ التطور العام للأدب أيضاً.

أ-كلية واحدة ما قبل التخرج:

المثال الأولي هنا هو كلية تُدرس اللغة والأدب الإنكليزيين. -ولا يمكن أن تُدرّس الأعمال الكلاسيكية في الكلية الواحدة، التي تضم كالعادة أدبين، وعموماً في كليات اللغات الحديثة يُدرّس أدبان اثنان، مع أنه لأحدهما أن يُدرّس بشكل أعمق من الآخر. فكلا الطرفين الأعمال الكلاسيكية واللغات الحديثة تفيض بفرص للعمل المقارن (وحتى وإن لم تستفد هاتان المدرستان منها دائماً). لكن كلية للدراسة الإنكليزية يجب أن تنطلق لتكمل نفسها بنفسها، ويمكنها كما في كثير من الجامعات الإنكليزية أن توازن بين اهتمامات العصر الحديث واهتمامات العصور الوسطى ولو بصورة غير متناسقة. وبين فقه اللغة (بمعناه الأكثر تحديداً) والنقد (بمعناه الأكثر اتساعاً). ويوجد هناك باحثون أمثال دبليو. دبليو روبنسون الذي ناقش في "محاضرة إف. آر. ليفيز لعام 1965" أن كلية كهذه، حتى بدون مكوناتها الأقدم (موضوعات من قبل القرن الرابع عشر) يمكن أن تقدم "كياناً أصيلاً من المعرفة". وهذا هو جدل ليفيز نفسه الذي يجد له الكثير من المؤيدين. فهم يعتقدون بأن الدراسات الإنكليزية يمكن أن تكون مركزية وإنسانية، ويبين روبنسون الضعف الذي لا يمكن معالجته في كثير من الكليات المتعددة الأقسام التي تضم عدداً من الحقول الدراسية التي لا تمت إليها بصلة مباشرة. إن تأثيرها، كما يقول روبنسون، سيجعل من الطالب "معتمداً

كثيراً على أساتذته ومحاضريه، ولا يجد في دراسة مبادئ نظام واضحة في حد ذاتها، فهو مقيد بضخامة جهله المحتم من اكتشاف نظام بنفسه" (عام 1965، ص14) ولهذا يفقد هذا الطالب فرصة مواجهة أستاذه، ولو لحين، كمساو له في مجال واحد من المجالات على الأقل.

والنقطة هنا صحيحة وهي بحاجة إلى أن تُدرّس ليس فقط بالنسبة للكليات المتعددة الأقسام، ولكن أيضاً للكليات التي تستخدم الدراسة المقارنة بحرية متضمنة عدة آداب أو أجزاء من عدة آداب دون أن يتيح أدب واحد من هذه الآداب معرفة عميقة به. على كل حال أنا أختار أن أؤجلها حتى نصل إلى كليات كهذه في القسم التالي. وفي الوقت الحاضر علينا أن ندرس ادعاء اللغة الإنكليزية بأنها تستطيع تقديم "كيان أصيل من المعرفة".

لا شكّ أننا نتعامل مع أدب واسع وذي قيمة عظيمة –أدب متميز لأنه يشمل على الأقل شكسبير. ولكن هل هناك أدب واحد كاف حتى النهاية في حد ذاته لتقديم تعليم حقيقي؟ نحن مضطرون أن نعترف: أن بعض أجزاء التجربة الأدبية الأوروبية قد دخلت الأدب الإنكليزي بصعوبة. ومضطرون أيضاً أن نقول لطلابنا إن أنواعاً من الكتابة قد تمت بشكل أفضل في مكان آخر، وإن بعض المؤلفين الإنكليز بحاجة لرؤية أشمل ومن منظور الأدب الغربي ليتم فهمهم وتقييمهم بصورة صحيحة. وعندما نصل في بحثنا إلى عصرنا الحاضر فإن ذلك يبدو واضحاً على نحو كاف. ويظهر هذا جلياً في كتاب جامع مختصر لكارل شابيرو "مفاتيح نثرية للشعر الحديث". ونظرة من خلال الدليل التاريخي المتسلسل في نهاية الكتاب تكشف كم من الكتب التي ألفت والأحداث التي وقعت خارج إنكلترا وأمريكا عملت على تشكيل الحركة الحديثة. والشيء نفسه صحيحٌ بالنسبة للرواية والدراما الحديثة.

وهكذا فإن عنصر الدراسة المقارنة سيبدو ضرورياً حتى في الكلية الواحدة – الكلية مفردة. إنها بحاجة إلى تشكيل مقاييس موحدة بالرجوع إلى أفضل الأعمال في آداب أخرى، وإلا ستكون دائماً معرضة لأخطار المعرفة المحلية التي ترضي صاحبها فقط. إن أكبر ثغرة تحتاج إلى ردم، وهي ثغرة تزداد شيوعاً يوماً بعد يوم، هي الجهل بالتراث الكلاسيكي، والإنجيل. وقد كانت القرون الأولى تعتبر المعرفة الواسعة بهما أمراً مفروغاً منه. وبدون الإصغاء إلى أصداء الكتاب المقدس في الكتابات الإنكليزية، حتى إلى زمن وردزورث وجورج إليوت وزمن لورانس، فإننا

سنفتقد الكثير من النغمات الهامة. إن الإنكليزية ليست جزءاً من القراءات العامة في هذا العصر، ولكن الطالب الذي تعوزه فكرة عن المخيلة العبرانية كما ظهرت في الإنجيل الإنكليزي، لا يستطيع أن يأمل كثيراً أن يتفهم خصائص الكثير من كتابات القرن السابع عشر، على سبيل المثال، أو أن يُقيّم الأصداء الكاملة لأعمال جونسون. وبشكل متساو حتماً لا يمكنه الإلمام بالتقاليد الكلاسيكية حتى التي ظهرت عن طريق الترجمة.

وقد يأتي طالب مستجد إلى الجامعة ومعه بعض المعرفة عن مؤلفين لاتينيين، مع أن هذا ربما يكون على شكل مقتطفات فقط قرأها باللغة الإنكليزية. فمن المفترض أن عليه أن يتعلم، مهما كان ذلك عاماً، ماذا تعني الخلفية اللاتينية بالنسبة للأدب الإنكليزي، سواء في القرون الوسطى أو في عصر النهضة أو في بدايات العصر الحديث. ولسوف يحتاج بشكل رئيس عند دراسته لعصر النهضة إلى أن ينشط لتوظيف اللاتينية التي يعرفها، وهذا يكتمل بقراءة ترجمة (غولدنغ لأوفيد وترجمة نورث لبلوتارك). وسيكون هناك عدة ملاحظات في الأدب الكلاسيكي التي عليه أن يميزها، والأفضل أن يستمع إلى الشعر الإنكليزي. أما ترجمة درايدن الرائعة لهوراس، "أغاني، 3-29" (الموجودة بين ترجمات أخرى وتقليدات في "كتاب اكسفورد للشعر اللاتيني") فمن المحتمل أن تعطي فكرة تقريبية عن حساسية هوراس المشابهة التي يمكن أن نجدها في الصيغة الإنكليزية. وأولئك الذين فقدوا ما يعرفونه من اللاتينية يجب أن يقرؤوا هذه القصيدة وقصائد أخرى مثلها(ترجمة درايدن للخاتمة العظيمة للقصيدة الريفية الثانية الموجودة أيضاً في كتاب اكسفورد)، ويذهبوا إلى ذلك المدى بمخيلتهم في عمق اللاتينية. إن الشرح الذي تركه جيبون الروماني عن السلام الروماني في ظل عائلة أنتونين، وعمل ملتون "رسالة في التربية" ومراجعته للثقافة الكلاسيكية في كتابه "الفردوس المستعاد"، الكتاب الرابع- إن هذه الدلائل والإشارات يجب أن تكون معروفة بالنسبة للطالب، مع أنها تطلعه فقط على الأجواء التي كان ملتون ومعاصروه يعيشون فيها. وسيكون الأمر مقنعاً أكثر بالطبع عندما يستطيع أن يقارن نصاً لاتينياً مع نص إنكليزي يحاكيه- الهجاء العاشر لجوفينال الذي يعزز قصيدة "غرور رغبات البشر" وقصائد الهجاء ورسائل هوراس التي تظهر اللباقة والأصالة في تقليدات بوب. (وهناك أيضاً سبب وجيه لدى طالب المدرسة الكلاسيكية في معرفة الاشتقاقات الإنكليزية. فهي تدل على فتح جديد بالنسبة لأدبه الخاص في

إحراز تجربته التي لم يمتلكها حتى الآن).

ماهي القيود التي يجب أن نضعها على المعرفة الإضافية التي يجب على طالب الأدب الإنكليزي أن يكتسبها؟ أن يعرف بصورة مثالية، إذا كان يقرأ، الإنكليزية القديمة ولغة العصور الوسطى كجزء من منهاجه، وشيئاً ما عن الشعور البطولي في ألمانيا، وعن رومانسيات العصور الوسطى في فرنسا، وعن دانتي وبوكاشيو. وتحتشد أعمال كثيرة في الصورة مع عصر النهضة والعصر الذي يليه، وأكثر من ذلك عندما نصل إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، ونجد أن الأدب الألماني أولاً ثم الاسكندنافي والروسي والأمريكي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار أيضاً. ويضطر هنا الطالب إلى الخروج عن أدبه الخاص من أجل فهمه فقط. ومع ذلك فإن المنهاج الإنكليزي وحده يترنح تحت ثقل القراءة الأساسية فهل هناك أي قاعدة توجيهية بهذا الخصوص.؟

ويمكننا أن نميز هنا بين معيارين. أحدهما متعلق بالمعرفة والآخر متعلق بالحكم- ولا يمكن فصل هذين المعيارين في أية قراءة هادفة. ولكن، يجب أن نقر بأن الطالب قبل التخرج غالباً ما يحتاج إلى تأكيد وقائع كان يعتبرها معلقة فعلياً. فالمكان الظليل المبارك في قصيدة سبنسر "ملكة الجن" مشتق من حدائق أرميدا المسحورة في عمل تاسو "القدس المحررة". إنه يلاحظ الحقيقة، وقد يطلقها في امتحان ما. وتبقى المعرفة خامدة بالنسبة إليه، وخاصة إذا كانت معرفته باللغة الإيطالية قليلة. وقد يبحث بالطبع عن المقطع في ترجمة فيرفاكس. وبعد قراءة قصة سي. إس. لويس "مجاز الحب" أو مقدمة غراهام هو "لملكة الجن" عليه أن يرى بوضوح أكبر صلة لمعلوماته بالموضوع؛ ولكن هذا مثل ألف حقيقة أخرى سيجمعها وهو مارٌّ بها والتي ستضاف إلى معرفته، ولكنها في أغلب الظن لن تؤثر على حكمه. فليس لديه الوقت ليقوم بالاطلاع على تاسو.

لنأخذ الآن مثالاً معاكساً. لا يوجد أي دارس لأدب العصور الوسطى -بالفعل، لا يوجد أي دارس لأدب أي فترة بإمكانه أن يهمل دانتي. وبدون شيء من الاطلاع على دانتي سوف نفشل في فهم كل ما يستطيع الشعر أن ينجزه في خدمة مخيلة منظمة. ولا نكون قد شكلنا مستوى من الامتياز نستطيع به أن نحكم على شعر آخر من العصور الوسطى -شعر تشوسر مثلاً. وإذا قرأ أي طالب ما قبل التخرج أكثر قليلاً من مقال جميل لإليوت، مع تأكيده على "وضوح وشمول" دانتي، فإنه على

الأقل سيفهم النقطة الأساسية: وهي أن دانتي من أيامه إلى الوقت الحاضر أكثر من كل الشعراء يحتل مقاماً مركزياً في أوروبا. إنه يربط الماضي الروماني بالعالم المسيحي، وينقل الاثنين معاً إلى العصر الحديث، فهنا إذاً أحد المؤلفين الذي لا يمكن التغاضي عن حضوره. إن المنهاج الأدبي الإنكليزي الذي يسمح بدراسة ما عن دانتي، ولكي يمتحن به الطلاب على أوراق الامتحان النهائي، له فوائد جلية.

وبقدر ما يقال تقريباً عن سرفانتس وغوته يمكن أن يقال عن تولستوي ودوستويفسكي. فبدون فهم الأديبين الأخيرين جيداً، فإن الطالب لا يستطيع أن يقوّم في النهاية جورج إليوت وتشارلز ديكنز. إذ يجب عليه أن يكون قد قرأ على الأقل جزءاً من دون كيشوت بحيث يمكن أن يدخل برؤية واضحة أكثر إلى تقاليد فيلدنغ وكتابات ديكنز المبكرة وغوغول أيضاً. ويجب أن يكون قادراً على مقارنة القسم الأول من "فاوست" لغوته مع مسرحية "الدكتور فاوست" لمارلو ليكشف فقط الهوة بين عصر النهضة الإنكليزية وعصر التنوير الأوروبي في العصر التالي. ولسوف يوجه ماثيو أرنولد الطالب بقوة إلى غوته "ذلك الرجل الأصيل". وإلى كارليل وإلى عدد كبير من معجبي القرن التاسع عشر.

إني أدرك أن الفرق بين المعرفة، والحكم أمر مشكوك به جداً. وقد يرغب إنسان في اكتساب قليل من المعرفة التي لا تؤدي بشكل مباشر إلى الحكم. إن الهدف الرئيس في أي مدرسة أدبية يجب أن يكون دائماً جعل كل إشارة حقيقة حية أمام المخيلة. ولكن حتماً، عندما يكون الوقت قصيراً والمنهاج على الأغلب طويلاً جداً، يجب أن تدون بعض المعلومات وتخزن للاستخدام المستقبلي.

وتبرز من النقاش هنا، وآمل ذلك، قضية التوسع في دراسة الأدب الإنكليزي، وحتى عندما يدرس منفرداً. إن المنهاج الإنكليزي الذي يمكنه أن يجد مكاناً لمقرر واحد لأدب أجنبي وحتى وإن احتاج إلى حذف فترة ما أو جانب من اهتماماته الأساسية، يبدو لي أنه متوازن بصورة أفضل ومقنع على نحو أكثر. إنه يتقرب أكثر من تقديم "كيان كامل من المعرفة". ويجب ألا ننسى الشكاوى التي سمح آرنولد لنفسه بإبدائها حول المحلية التي يمكن تحريها في أدبنا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن الجدير مناقشة ما كان باوند يقوله أيضاً عن تشوسر بأنه ساهم في ثقافة أوروبية عامة بشكل أكمل مما فعله شكسبير (باوند، عام 1961، ص100-1. ولن يحقق الأدب الإنكليزي وحده أبداً الغرض الذي قيل بأنه يمكن تحقيقه بالدراسات

الكلاسيكية، وذلك بتقديم علمٍ مركزيٍ للأدب يحمل في طياته حضارة كاملة.

فالمدرسة الواحدة إذن، لا تستطيع أن ترفض مساعدة ما من الدراسات المقارنة، إن الحدود التي يجب أن تعمل هذه الدراسات ضمنها هي حدود واضحة. ولسوف تحض المقارنات على إضاءة الأدب الإنكليزي. فهي لا توسع مدى الرؤية فحسب، بل تظهر بوضوح كبير ما هو مميز وقيم في الكتابات الإنكليزية. ومسوغ المدرسة الواحدة هو أنه بالتركيز على الأدب الواحد فإنه يعوّد العقل على الاستمرارية. ففي زمان التغيير غير المتوقع مثل زماننا هذا، يوجد كل شيء يمكن قوله لترسيخ الجذور بشكل عميق في تراث وطني. وبالفعل، بدون ذلك كخطوة أولية، يبدو الأمر مشكوكاً فيه فيما إذا كانت الدراسة المقارنة تستطيع أن تحقق قيمتها الكاملة. وبشكل مثالي فإن كلاً منا يتمنى أن يبدأ كل دارس باكتشاف أدبه الخاص ومن ثم، ربما في السنة الرابعة يتقدم لدراسة مقرر مقارن. ويشكل ذلك بلا شك خطى متتالية، مع أنه حالياً، عندما تخصص ثلاث سنوات فقط في منهاج الدراسة للشهادة الأولى، من المحتمل أن يأتي ذلك على شكل دراسة في مرحلة ما بعد التخرج.

ب-الدراسة المقارنة في مرحلة ما قبل التخرج:

إن معظم الجامعات الحديثة في بريطانية قد سعت إلى هدم الحواجز الموجودة بين المقررات، فهذه الجامعات تقترح مقررات مثل "دراسات أطلسية" أو "دراسات أوروبية" والتي تجري فيها محاولة للتوصل إلى الحضارة الموجودة فيما وراء أدب أو آداب معينة والتي فيها حقول معرفية مثل التاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع، حيث تشكل على هذا النحو أو ذاك جزءاً من المنهاج. أو أنهم قد أسسوا مدارس ذات دراسات مقارنة في مستوى ما قبل التخرج، ومع وجود بعض الاهتمام تجاه مجتمعات مختلفة والتي شكل فيها كلٌّ أدبه الخاص به. إن هذا الهدف منطقي، فتعليم اللغة الإنكليزية واللغات الحديثة ولمدة طويلة قد أدى إلى انغلاق على الذات، مع عدم تواصل وعدم اهتمام. إن اكتساب علم ما ينفذ إلى علم آخر وعلى نحو بطيء جداً. فهناك اعتراف بأن الأدب يتجاوز الحدود الوطنية، وأن دراسته يجب أن تكون مشروعاً عاماً، يجب على جميع الأقسام أن تتعلم منه وتعلم بعضها البعض. وفي الجامعات الجديدة من المعتاد أن تختفي التقسيمات. فمدارس الأدب تحل محل الأقسام المنفصلة وغير المنسقة.

ونادراً ما تحتاج المزايا إلى أن يشار إليها. فالمدرسة الأدبية ذات الجوانب

المُحكمة ستُظهر تماسكاً منطقياً، وإحساساً بالاتجاه، وانسجاماً في المستويات النقدية التي تضمن أن كل جزء من منهاجها يمكن أن يعطى أعلى درجات الصلة بالكل. وبموجب النظام القديم لاحظ مدرسو الآداب الكلاسيكية أو مدرسو اللغات الحديثة أحياناً أن طلاب اللغة والأدب الإنكليزيين عندما ينظرون إلى مقرراتهم بوصفها مساعدة فإنهم يضيفون إليها وعياً قد يفتقده طلابهم. ويصبح هذا الوعي، أو يجب أن يصبح، عاماً في المدرسة الأدبية. وعلينا أن نفترض أن الأدب الإنكليزي سيشكل واحداً من المقررات التي يجب أن تدرس، ليس لأن التفكير النقدي هو حكرٌ بأي حال من الأحوال على أولئك الذين يُدرّسون الأدب الإنكليزي، ولكن لسبب لا خلاف حوله وهو أن الآداب الأجنبية لا يمكن أن تقوّم بصورة حقيقية، حتى يكون لديك شيء من الاطلاع على أدبك الخاص. وقد كان هذا الأمر مفهوماً من قبل المدرس الذي يدرس كولردج وأتباع مدرسته بأن يميزوا فيما بين الكتاب الكلاسيكيين "على أسس من الإحساس الواضح والمنطق الشامل". ولكن ربما يبقى هذا الأمر حقلاً مجرداً لو لم يُرجع بالطلاب إلى أدبهم القومي من أجل إجراء مقارنة حية: "وفي الوقت الذي كنا ندرس فيه الشعراء اليونانيين المأساويين، جعلنا ذلك المدرس نقرأ شكسبير وملتون كدروس: وهم كانوا أيضاً دروساً، حيث تطلبت هذه الدروس كثيراً من الوقت والكد والتعب لكي تثقف ولكي ينجو من النقد" (كولردج عام 1907، ص4). ويجب، كما أعتقد، أن يكون بديهياً أنه على الدراسات المقارنة بالنسبة لطالب ما قبل التخرج أن تتضمن أدبنا الخاص كعنصر أساسي.

إن فوائد المنهاج الواسع والمتكامل سوف تجلب بدون شك بعض المساوئ التي تكون معادلة لها. ففي نظر المناوئين سيحقق منهاج كهذا اتساعاً على حساب العمق. وهم سوف يجادلون بأن مقتطفات متناثرة غريبة من أدبين أو أكثر قد سبكت لكي تشكل نموذجاً مصطنعاً. ولكن المدرسة التقليدية التي تحصر نفسها بأدب واحد وتستكشف ذلك الأدب منذ بدايته وحتى نهايته –على الأقل بشكل نظري، على الرغم من أنه في الممارسة ستظهر بعض الفجوات. وكما أشار السيد روبسون فإن المدرسة التي تتكب على "تعدد الاختصاصات في المجالات المتصلة بعضها ببعض"– وإلى حد ما سيكون هذا منطبقاً على الأدب المقارن– وسيضعف طاقة الطالب في إنتاج عمل انطلاقاً من مبادرة ذاتية أصيلة. فهذا الطالب يعتمد كثيراً على معلمه لأن هناك أموراً كثيرة جديدة بالنسبة له وهي بحاجة إلى شرح. فهو لا يعرف كيف يوجه نفسه،

ولذلك يمكن أن تكون تجربة التعلم هنا تجربة جزئية فقط.

لقد فكر السيد روبسون "بالمدارس المركبة" تلك التي تجمع تنوعاً في الحقول الدرسية. ويمكن الإجابة عن الدراسات المقارنة بأنها وبشكل كبير منشغلة في نشاط وحيد وهو تقييم الأدب، وذلك الأدب واحد في كل مكان ويقدم المشكلات نفسها. لكن وإن كانت القضية هكذا فإن جوهر اعتراضه يبقى قائماً. ويجب على مدرسة الأدب المقارن أن تختار، وأن تختار على نحو مؤثر وفعال. ومن الممكن بسهولة أن ترث بعض النقائص التي تنتمي إلى المدرسة "العامة" والتي تدرس فيها ثلاث أو ربما أربع مواد في آن واحد. وعلى كل حال فإن الضعف الرئيس في المدرسة العامة يكمن في التوضّع العشوائي الذي يجري. فمواضيع قليلة جداً يمكن أن يتفق بعضها مع بعض بشكل حقيقي. ولكن في المدرسة المقارنة يكون المخطط، إن وُجِد، واضحاً جداً. فهذه المدرسة وقفت نفسها على صياغة رفيعة جداً. وستبرز العناصر المختلفة لتؤدي معنى ما فقط ضمن مشروع محكم جداً.

وتواجه المدرسة المقارنة مشكلتها الأساسية في جهل الطالب لها. ولو أن الطالب كان قد تلقى ثقافة رصينة قبل بلوغه هذه المرحلة لكانت الصعوبات أقل –إذا كان قد قرأ مثلاً الأدب الكلاسيكي بقدر ما يتطلب البحث الأدبي أن يكون هناك تكوين من ترتيب دراسي جيد (أو استطاع أن يفعل ذلك قبل أن تثقل كاهله المتطلبات الدراسية ما قبل الجامعة). إذ يجب على الطالب أن يكون قد اكتسب بعض المعرفة باللغة الفرنسية أو لغة حديثة أخرى. وكان عليه أن يتعلم، مثلاً كوليردج، وأن يربط العمل الأجنبي بنظيره في الأدب الإنكليزي. وقلما يظهر مثل هذا المرشح ولكنه الأنسب للدراسة المقارنة، ويستطيع أن يحصل على قيمة حقيقية منها.

وعلى كل حال فإن الطالب العادي سيمتلك قليلاً من هذه المهارات. لكن يجب أن يكون لديه حب اطلاع نشط تفرضه طبيعة المنهاج نفسه. ويمكنه بسرعة أن ينقاد لتشكيل العادة المقارنة. فبأية طرق يمكنه أن يكون محمياً ضد السطحية والادعاء؟ وأقترح هنا حلّين يخدمان بشكل أفضل. يجب عليه أولاً أن يطور فهماً غير عادي لما يريده، ويجب عليه ثانياً أن يمارس الترجمة.

لنعالج النقطة الثانية أولاً، ونسمع شكوى مألوفة بأن طلاب الأدب الإنكليزي – وحتى ربما طلاب اللغات الحديثة– لا يتعلمون الكتابة، فلا يكتبون أي شيء ما عدا المقالات الأدبية وبأسلوب محدد. ولو بدلنا المناسبة وطلبنا منهم أن لا يكتبوا مقالاً

نقدياً بل تعبيراً في اتجاهات أخرى، فالنتيجة ستكون على الأرجح لا شيء سوى صيغ مبتذلة. وإحدى الميزات العظيمة للتدريب الكلاسيكي القديم أنها كانت تطلب كثيراً من الترجمة. وربما يكون هناك اهتمام زائد بكتابة الشعر والنثر اللاتيني واليوناني. ولكن لم يستطع أحد أن ينكر فوائد الترجمة من هذه اللغات إلى اللغة الإنكليزية. وغالباً ما تكون الترجمة هي مجال معرفة للشاعر والتي بممارستها يستطيع أن يكتشف الشاعر مصادر دفينة في لغته الخاصة. إن الترجمة تعلم أي طالب وتربيه على الكتابة بلغة إنكليزية دقيقة ومرنة. فهي تشغله من البداية في الأدب بوصفه مشاركاً –ويغدو القارئ كاتباً أيضاً. والمدرسة المقارنة يجب أن تقدم فرصة من أجل ممارسة هذا الفن.

وعلى أي حال، يجب أن لا نزكي الترجمة على تلك الأسس فحسب، فهي ستضمن أيضاً أن الطالب قد واجه كاتباً أجنبياً على نحو صحيح. إن شيئاً من أفضل النقد في زماننا سينشأ من خلال معاينة مقطع أساسي على نحو دقيق. وهذه المعاينة بالطبع أصعب مع النص الأجنبي، وخاصة بالنسبة للطالب الذي ليس لديه خبرة، ولكن يجب عليه أن يكون معتاداً على هذا الاستكشاف الصعب وذلك منذ اللحظة التي يكون فيها قادراً على قراءة مقطع من ليوباردي أو بوشكين. ولا شيء يحرض قوى التقييم أكثر من ترجمة أسطر قليلة نقلها معلم أجنبي إلى لغتك الخاصة. وهناك ضرورة القراءة بشكل موسع قدر الإمكان في الأدب الأجنبي. ولكن الممارسة المنتظمة للترجمة سوف تُظهر أن المواجهات ليست سطحية. أحياناً وعلى نحو لا يمكن تفاديه أن بعضاً من هذه القراءات يجب أن تتم عبر الترجمات الإنكليزية، إذا كانت اللغة غير مألوفة وصعبة أساساً مثل اللغة الروسية. وعلى كل حال فإن بضع عشرات من الصفحات المقروءة بصورة عميقة تسمح للطالب بأن ينطلق من أساس ثابت. إذ يجب أن يجعل من ذلك قاعدة له في تفحص كل عمل كتب بلغته الخاصة.

إن الأمر الآخر الذي يتطلب انتباهاً جيداً هو الطابع الفكري الذي تقدمه مدرسة كهذه. وحيث يجد الطالب نفسه من البداية مواجهاً بأسئلة مقارنة، سيكون بحاجة لتشكيل مفهوم واضح عما تتضمنه هذه الدراسة. ويجب أن يكون العقل مستعداً لمواجهة الصعوبة، ويجب أن يتعلم إجراءات النقد بسرعة، لكي ينشر المعرفة التي يكتسبها وليفهم العلاقات الهامة سواء كانت بين الأعمال الفردية أو بين

الأعمال الأدبية المقارنة.

إنه حب الاطلاع والاستعداد العقلي ليربط بين كل ما يقرؤه برؤية نقدية متنامية، فلن يضيع أي جزء من المنهاج يعطى له. وما يقع وراء المنهاج سيظهر له في الأفق بصورة متزايدة.

ج-دراسات ما بعد التخرج (الدراسات العليا)- منهاج السنة الواحدة:

هناك نوعان من الدراسة مطروحان حالياً في مرحلة ما بعد التخرج. إما منهاج السنة الواحدة والذي يشبه عمل الطلاب فيما قبل التخرج في الإشراف الذي يتطلبه، أو مشروع الدراسة المستقلة لمدة سنتين أو أكثر متمثلة في أطروحة أو رسالة جامعية. وربما يتضمن منهاج السنة الواحدة أطروحة قصيرة ولكنها تتألف أساساً من المحاضرات والنقاشات، والفرق الرئيسي الذي يميزها عن العمل فيما قبل التخرج هو أن الطالب يكون أكثر خبرة ولديه معرفة أفضل بلغة أجنبية أو لغتين.

أما الطلاب الذين تخرجوا في المدرسة الواحدة فإن هذا المنهاج، يمكن أن يقدم مدخلاً لهم إلى الدراسة المقارنة كغاية بحد ذاتها. فالموضوع من شأنه أن يكون محدداً لكي يسمح بالاستقصاء الكامل. لذلك يعتمد الأمر إلى حد كبير على اختيار الموضوع أو المجال. لقد اقترحت سابقاً أن دراسة عصر النهضة أو العصور الوسطى ضمن رؤى مقارنة ربما تكون مناسبة على هذا المستوى. وعلى كل حال يبدو أنه من الصعب تماماً توصيف فترة أو جنس أدبي دون أن يكون هناك وعي في الذهن لما يمكن اكتسابه بالإضافة إلى المعرفة الأكثر تفصيلاً. ها هنا ومن أجل الدراسة العليا عموماً يجب أن نستفيد من نصيحة أورباخ، الذي كانت لديه قناعة بأنه يجب على الباحث أن "يبحث عن ميزة موجودة في الموضوع نفسه" (أورباخ، عام 1965، ص19)، بدلاً من البدء بتتبع مقولة بعيدة ومجردة. إن بحثه وتحقيقه في معنى المصطلحين اللذين حددا جمهور القرن السابع عشر في فرنسا "البلاط والمدينة" معروف بشكل جيد ونموذجي من أجل هدفنا. وفي البحث عن خاصية تميز كلاً من هذه الكيانات كان قادراً على أن يبرز نبرة الأدب الفرنسي وطابعه في ذلك العصر، وليُظهر حدوده بشكل أكثر وضوحاً. وهكذا استطاع أن يكشف معضلة مثل معضلة المبشر بوسيه الذي ذمّ "المجد" وأخلاق البلاط والمدينة، والأخلاق الكاذبة والبعيدة عن المسيحية، مع هذا كان عليه أن يستخدم الأسلوب نفسه الذي

يستخدمه البلاط والمدينة (أورباخ، عام 1957، ص346–347).

لذلك اقترح أنه حتى في منهاج سنة واحدة مختصر يجب أن نحاول توضيح بعض المشاكل الرئيسة. فقد يأمل الطالب أن يعطي على الأقل بدايات إجابات عليها. إن الطريقة البديلة التي تجعل الطالب يضيع أو ترشده إلى مجال معين (إلى جنس أو فترة أدبية) قد يطرح بالفعل أسئلة ذات أهمية حقيقية. وعلى كل حال فإن هذه كلها يجب أن تحتل مكاناً مركزياً في بحث منظم. وقد يخفق منهاج السنة الواحدة ببساطة جداً في تمييز نفسه عن منهاج دراسي لطلاب السنة الرابعة فيما قبل التخرج. ويمكنه تجنب ذلك بتبني مواضيع ومشاكل لم يكن الطالب فيما قبل التخرج مستعداً لدراستها آنذاك.

انظر الملحق الخاص بنموذج منهاج السنة الواحدة لما بعد التخرج.

د-أبحاث ما بعد التخرج (الدراسات العليا):

إن الشرط الأول للنجاح في المجال المقارن هو أيضاً من أصعب الشروط التي يمكن تحقيقها. ويجب أن تبنى المقارنة بشكل ثابت على واحدة من الغايتين: إنها تتطلب معرفة واسعة بأدبين ومجتمعين ومعرفة بتقاليدهما وآرائهما المختلفتين. ووفقاً لذلك فإن اختيار الموضوع سيكون محدداً أكثر مما يبدو. إن الموضوع المناسب يجب أن يرسم حدوده الخاصة، أو أنه سينهار نتيجة الامتداد غير المضبوط. علينا أن نتذكر أن أبسط طريقة لمواجهة كاتبين تشمل في الوقت نفسه عدداً كبيراً من المواجهات الأخرى. إن كل كاتب يجلب معه أدلة وبراهين من وسطه ومن أصله الروحي. لذلك لا يمكن تبسيط هذا الكاتب من أجل تسهيل المقارنة.

زد على ذلك أن صلة الوصل يجب أن تكون قوية وواضحة. ربما تكون المقارنات الأكثر جدارة بالنتائج الجيدة هي تلك التي يقبلها الكتاب أنفسهم أو تحدو القراء كي يقوموا بها –وتلك المقارنات هي التي تنشأ من "صدمة المعرفة"، عندما يصبح أحد الكتاب واعياً بوجود صلة قوية بينه وبين كاتب آخر. كان هذا شعور هنري جيمس مع تورغينيف، وشعور باوند مع بروبرتيوس، وبوشكين مع بايرون. وعندما نستكشف "التأثير" هنا فإن ذلك يقود بسرعة إلى تشكيل حالة، وهذا هو السبب الذي يجعل مثال مؤلف واحد يعني الكثير في زمن ما ومكان ما بالنسبة

لمؤلف آخر. وهذه أمور تدعو إلى التساؤل ولها مبرراتها الخاصة والواضحة والتي يمكن تحديدها وحصرها.

إنني لا أقترح أن الدراسة المقارنة يجب أن تتعامل دائماً أو بصورة مفضلة مع مواجهات منفصلة. لكن يبدو ذلك جيداً من أجل تأكيده، منذ البداية، حتى تعكف الدراسة المقارنة بصورة مميزة على معالجة الشيء المحدد. لقد كان هناك مختصون بارزون في دراسة الأدب المقارن من أمثال أرنست روبرت كوريتوس الذين جعلوها قاعدة لهم للبدء "بالمفاهيم الأكثر عمومية"، ومن ثم ليعملوا حتى يصلوا إلى تفسير الجزئيات. لقد وضع "كورتيوس نصب عينيه الاهتمام بالاستمراريات، فقد تابع "متواليات تعبيرية" –أشكال، وموضوعات، وأفكار (كورتيوس، عام 1953، ص229). إن الخطر في هذه الطريقة– التي لم يتجنبها كورتيوس كلياً– هو في احتمال بروز مجموعة من الأمثلة كموضوع بحث يمكن تحديده من خلال عشرين طريقة مختلفة، بلا إعطاء عناية كافية لتأسيس طبيعة كل طريقة على حدة. وتنشأ الصعوبة نفسها في الدراسة البارعة التي أجراها ماريو براز على مدرسة "الانحلال" الأدبية في القرن التاسع عشر من خلال عمله "العذاب الرومانتيكي"، حيث كان يبحث عن "حالات معينة من الفكر وخصوصيات سلوكية" (براز، عام 1960، ص9)، ومرة ثانية مع أمثلة عديدة حسيّة، نبدأ بالشعور بأن أشكالاً خارجية قد طمست. ويطبق هذا على نحو مساو على عمل نورثروب فراي، عندما يطرح مثلاً "نقد النموذج البدئي" و "نظرية الأساطير" (فراي، عام 1957، ص131–239).

يجب توخي الحذر في معالجة مشاريع من أي نوع– سواء تضمنت تطور أسطورة أو نوع أدبي أو رمز أو صورة بلاغية. وينبغي على الإنسان أن يعي باستمرار أهمية الاستخدام الخاص. هل كانت الأسطورة مركزية بالنسبة لاهتمامات الكاتب وكم من الزمن يمتد ذلك؟ وهل يقيد الجنس الأدبي الكاتب بصورة استبدادية؟ أو هل لديه الجرأة لتحويل عمله أو حتى التهكم عليه؟ إن تمييز الأجناس الأدبية ليس على الأقل عندما تتعامل مع شاعر مثل وردزورث الذي في شعره تتعدل صفاتها، له علاقة واضحة بالدراسة المقارنة. ولذلك فإن تمييز الأساطير، بالفعل من بين أمور قطعية أخرى من الخارج يساعدنا في نقل البنية إلى عمل فردي. لكن يجب علينا ألا ننسى أن المخيلة يمكن أن تعزز من قدراتها عبر المقاومة. إن مواجهة أي نوع أدبي تراثي أو أسطورة قلما يؤدي إلى نتيجة مباشرة ويمكن التنبؤ بها، إلا عندما

يكون الفن الثانوي الأهمية موضع بحث.

لقد حذر أورباخ من الانشغال الزائد بأفكار عامة مثل "الرومانتيكية" أو "فن الباروك" أو "فكرة القدر" و "مفهوم الزمن" (أورباخ، عام 1965، ص18). صحيح أنه في الفصل الأخير من كتاب "المحاكاة الفنية" يدرس "مفهوم الزمن" أو بتحديد أكثر يدرس معالجته من قبل بعض الكتاب المعاصرين. ويمكن أن يقول المرء أن الموضوع قد فُرِضَ عليه بفعل النصوص التي يدرسها. وبدأت العملية بفهم تكرر في أمثلة جديدة. ولم يغفل أورباخ الظروف التي تطور فيها العمل. كما كان الأدب بالنسبة له مسرحية متواصلة بتفاعل حيوي بين حلقاتها، وكل شيء اكتسب أهمية أكبر عندما تم النظر إليه عند نقطة بزوغه في التاريخ.

إن البحث وإن كان على معيار معتدل سيكون مثمراً إذا عرف ألا يتجاهل العلاقات الأساسية التي يظهر فيها موضوع ما بصورة أفضل. ويجب أن يظهر البحث ترابطات لا يمكن الخلاف عليها. وإني أجد أن مقالة سانتيانا الملفتة للانتباه والذكية "ثلاثة شعراء فلسفيين" تميل إلى الفكر التجريدي. وإن الاستمرارية التي رآها بين لوكريتوس ودانتي وغوته موجودة في المضمون مادام ممكناً أن نتبصرها من أجل توضيح ثلاث فترات رئيسة للفكر الأوروبي (سانتيانا، عام1910، ص12). لكن الشعراء يدخلون في علاقات غير ضرورية بعضهم مع بعض –ضرورية مثلاً كتلك التي بين دانتي وفيرجيل (أكثر من لوكريتوس). مع أن العلاقة بينهما ممتعة فإنها بالنسبة للناقد الأدبي بعيدة جداً.

هناك فرص كبيرة جداً للبحث الفعال. ولعل الإشارة تكفي هنا إلى بعض المجالات التي يمكن إنجاز عمل نافع ومركز فيها. إن أولى تلك البحوث وواحدة من الأكثر عطاء هي دراسة الترجمة. فهذه بإمكانها تحقيق غايات متنوعة. إن ترجمات عدة للشاعر نفسه ومن حقب مختلفة يمكن مقارنتها من أجل اقتفاء تبدلات الأحاسيس، والانعطافات الخاصة للّغة التي يمكن تمييزها عن انعطافات لغة أخرى، مظهرة الطابع الوطني والتراث اللذين يظهران من خلال كل منها، والترجمة قد تساعد في تعديل فهمنا وتقييمنا النقدي للعمل الأصلي، أو بإمكاننا أن نبحث عن دلالة تغيرات التوكيد، والإخفاءات والإضافات التي سمح المترجم لنفسه بأن يقوم بها. وستبدو هذه على أنها واحدة من نقاط التقاطع بين الآداب، حيث ستظهر العبقرية الأساسية لكل منها على نحو أكثر وضوحاً.

إن عملاً مثل "تاريخ النقد الحديث" لرينيه ويلك يجب أن يذكرنا بأن الدراسة المقارنة لنقاد أمثال أرنولد، سانت بيف، بيلنيسكي، أو دي سانكتيس يمكن أن تظهر اختلافات في الموقف والنغمة اللذين يعكسان الحالة الثقافية لكل منهم. وينطبق هذا أيضاً على المؤرخين: فقد كتب المؤرخ بيترجيل عن تقديم نابليون من قبل مؤرخين فرنسيين وآخرين، وعن طرائق معالجة الكتاب الفرنسيين للثورة. وهناك الكثير يمكن أن يقال حول صفات المؤرخين الوطنيين في القرن التاسع عشر؛ خصوصاً حول البلاغة التي يستخدمونها في أعمالهم ودوافعها. فمؤرخون أمثال ماكولي، باركمان، كارامزين، أو كلوتشيفسكي ينتمون جميعهم إلى تاريخ ثقافاتهم الوطنية وهم لا يقلون في ذلك عن الروائيين أو الشعراء.

على أية حال، فإن المجال الأكثر وضوحاً من أجل الدراسة هو ذلك الذي يخص الأشكال الرئيسة التالية: الملحمة، والمأساة، والملهاة، والشعر الغنائي والهجاء والرواية. لقد اقترحت أكثر من مرة أن العمل الأكثر فائدة سوف يجري في المكان الذي فيه الاتصال الواضح– القرابة، الارتباط أو الاعتماد وربما رفض متعمد لمثال– يمكن إثبات وجوده. ولا حاجة إلى القول إن مقارنة ما يجب أن تنظر بصورة خاصة إلى الشكل واللغة معاً– وإلا سوف يبرز فيضٌ من التعميمات حول المواقف، ومناخات من الرأي، والعبقرية الوطنية وغيرها. إن التحكم الضروري سوف ينشأ من خلال الدراسة الدقيقة للنصوص، بحيث يمكن للعلاقة المميزة أن تنشأ بينها بوضوح. إنه من الممكن بالتأكيد أن نختار كأساس للمقارنة لا التشابه الشكلي والموضوعي بل الحالة الطارئة العامة– الثورتين الفرنسية والروسية وكذلك الحرب الأهلية الإسبانية– ولتأكيد كيف قام الكتاب في فترات مختلفة ومن جنسيات مختلفة بتمثيلها. ولكن حتى هنا فإن الاكتشاف قد يقود إلى أسئلة شكلية، ما دام الكاتب يصوغ (أو يتلقى فقط) منظوره لكي يرى الحدث الجديد من خلال أشكال موروثة، أو من خلال توجيه التراث الذي يرشده إلى شكل ما أكثر من آخر، حتى أنه يستطيع أن يعدل ذلك بصورة كبيرة. إن الشيء الأهم في الدراسة المقارنة هو أن تكون قادراً على فهم كل مثال على حدة، أي عمل كاتب ما، ككيان قائم بذاته. –للتعرف على حدوده الفردية – والنبرات، والإيقاعات، والبنية الداخلية. ففي كل نوع من أنواع النقد تكون هذه الأمور مهمة ومعرضة على نحو حاسم في الدراسة المقارنة خصوصاً للتشويه وسوء الفهم.

وأخيراً، إن الطالب الباحث يحتاج إلى اكتساب الحس بمكانته الخاصة في

التاريخ. وعليه أن يربط، حيثما أمكن، مشاكله العاجلة والملحة بوضع كلي. ويبدو الآن أنه من الملائم أن نتحدث أكثر قليلاً عن تلك الحالة، وعن المهمات المتعددة التي يمكن للدراسة المقارنة أن تقوم بها.

هـ-المنظور الأوسع:

علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الخطوط التي يمكن للأدب أن يتطور بها. فمن جهة تنمو التبادلية بين الآداب القومية باستمرار؛ وتبني شيئاً فشيئاً ذخيرة عامة من المعرفة يمكن أن يستقي منها الكُتاب بأية لغة. إن الروائع التي بقيت حتى وقت طويل ملكاً لشعب واحد تصبح الآن متوفرة للعالم. (فبينما أكتب ذلك فإن إعلاناً قد ظهر لتوه في كتاب سيمكن القارئ الغربي من التعرف على أعظم شعراء العرب، المتنبي الذي نادراً ما تُرجم أو نُوقش خارج البلدان العربية). قارات بكاملها أصبحت مترابطة بعضها ببعض، أمريكا الجنوبية بالأمس وأفريقيا اليوم. ومن جهة ثانية فإن مكانة الأدب، استقباله، وميزاته المفهومة كلها تتغير. إن وسائل الإعلام الإلكترونية الجديدة يمكن لها أن تحل محل الأدب في النهاية.

لا شيء هنا يفي بالغرض عن طريق التأمل النظري. فالمنهاج العملي لأولئك الذين يرغبون بالحفاظ على الأدب ونشره هو واضح تماماً. ويجب علينا أن نضمن أن مخيلة الكاتب فيما يمكن أن يكون أقل وأقل وسطاً مفضلاً يجب أن تجد تغذيتها من أعظم المصادر تنوعاً. ليس فقط العمل الذي ينتمي إلى الماضي بل أكثر من ذلك ما ينبثق عن الآداب المعاصرة، حتى الأعمال المتأخرة التي ما تزال ينابيع معينة مفتوحة لها، تستطيع جميعها تقوية العقول المبدعة. وهذا يعني أن الكثير من الاكتشافات والتفسيرات سوف تكون مطلوبة. إذا كان هناك في اعتقاد أرنولد أي مادة و "جهد نقدي عظيم" يجب أن يسبق بالفعل فترة من التجديد الإبداعي، فإن المرء يمكن أن يلحظ في أي اتجاه يجب أن يشير هذا الجهد. فالأدب يعيش على نفسه فقط، لكنه ينمو من خلال تراكم الأعمال وتوسع الوعي. فكلما تمكنا من معرفة إنجازاته في أي مكان بدقة أكثر زاد احتمال اكتشاف المزيد من الإنجازات الجديدة.

إن الوسائل قد أصبحت الآن متوفرة وممكنة بالنسبة لأولئك المهتمين لكي يتصلوا بكل شيء ذي قيمة في الأدب العالمي. إن الخمسين أو المائة سنة القادمة يمكن أن ترى هذا النوع من الدراسة، والتراث المركزي الحي متوسع ومنتشر بشكل غير محدود. فالدراسة المقارنة لديها الكثير مما تقوم به في الترويج لوعي أكثر استيعاباً.

❑❑❑

العمـــل الأدبـي

■ بقلم: أبرامافيتش ■
ت: الدكتور ممدوح أبو الوي

إن كلّ عمل أدبيّ عبارة عن لوحة كاملة للحياة، سواء أكان هذا العمل الأدبي سردياً أم درامياً أم يعبّر عن حالة عاطفية كاملة، كما هي الحال في القصيدة الشعرية. ولذلك فإنّ بيلينسكي (1811–1848) سمّى العمل الأدبي عالماً منغلقاً على ذاته، وينطبق هذا الأمر على كل المؤلفات الأدبية بما فيها الأعمال العظيمة مثل "الإلياذة" لهوميروس (القرن التاسع قبل الميلاد) ورواية "الحرب والسلام" (1863–1869) للروائي الروسيّ ليف تولستوي (1828–1910) ويتحكم بها إطار محدد، إنّها تصوّر لنا حياة هذا الشعب أو ذاك في مرحلة معينة من مراحل تطوره، وتعكس حياة الناس وبعض الأحداث التي تتميز بها تلك المرحلة.

يتحكم مضمون العمل الأدبي بوحدة موضوعه وتكامله، فتصوّر الأجناس السردية أو الدرامية، بشكل أو بآخر، الصراع، والطباع والحالات المختلفة، وسلوك الناس. وتصور القصائد الشعرية العواطف والمشاعر بالدرجة الأولى.

ولقد عبر هيجل تعبيراً رائعاً عن وحدة كلّ عمل أدبيّ في "محاضراته عن علم الجمال" فلقد تحدث عن المسرحيات الشعرية: "قد يتناول مضمون الدراما حدثاً معيناً، إلا أنّ الناس يقومون بأعمال كثيرة، يتحدثون، يسافرون، ينامون، يرتدون ملابسهم، إلى آخره. ولكنّ الأديب يثبت في عمله الأعمال التي لها علاقة بالحدث الذي تتناوله الدراما، ولا يكتب عن الأشياء التي لا علاقة لها بمضمون الدراما. يجب أن يكون المشهد الواحد منسجماً مع ذاته، ويضم أشياء مترابطة ولها علاقة ببعضها. وقد

تجتمع في المشهد الواحد شخصيات كثيرة وأحداث متعددة، على أن تكون مترابطة فيما بينها. وبالتالي يجب حذف كلّ ما هو غير ضروري وكتابة الأمور ذات العلاقة، بمضمون الدراما، للحفاظ على وحدة الموضوع(1) ويقصد بوحدة موضوع العمل الأدبي، أنّ تشكل عناصره وحدة عضوية، وانسجاماً تاماً في الأحداث والشخصيات وأفكارها ولكي يستطيع الكاتب التعبير عن فكرته وتوصيلها للمتلقي وإلا فإن العمل الأدبي سيكون مفككاً، وغير منسجم مع ذاته. نأخذ مثالاً على فكرتنا الرأي الذي سجله ليف تولستوي (1828–1910) أثناء كتابته رواية "أنّا كارينينا" (1873–1877) فلقد كتب تولستوي في رسالته المؤرخة بـ 23 نيسان 1876 إلى الأديب ستراخوف والتي يتحدث فيها عن تجربته الإبداعية، وعن وحدة موضوع العمل الإبداعي، ويشير إلى هذا الأمر إذ يقول: "كانت تقودني فكرة وحدة الموضوع، وتجميع الأفكار المنسجمة مع ذاتها في كتاباتي كلّها فتكون كلّ فكرة مقدمة للفكرة التي تليها ونتيجة للفكرة التي سبقتها، تشبه مجموعة الأفكار مجموعة من المقطورات، كل واحدة مرتبطة بما قبلها، وبما بعدها، ومن الصعب انتزاع فكرة معينة من بين هذه الأفكار المترابطة ترابطاً عضوياً، والمتماسكة تماسكاً لا انفصال فيه، ويجب على نقاد الفن أن يأخذوا هذه الميزة بعين الاعتبار، وإلا فإنهم سينقلون للقراء فهماً خاطئاً عن الفن، وسيقعون في متاهات ويزجون القراء بها"(2).

ويتابع تولستوي: "لو أنني أردت التعبير عن أفكاري التي أردت أن أقولها في الرواية، لأعدت كتابة الرواية ثانية "أيّ تولستوي يريد أن يقول: إنّ أفكار الرواية مترابطة فيما بينها، ومن الصعب حذف أو زيادة أيّ فكرة، ولذلك فعلى من يرغب في معرفة أفكار الرواية العودة إلى الرواية ذاتها.

لنأخذ كمثال على وحدة الموضوع قصة "مدير المحطة" لبوشكين (1799–1837). يحاول بوشكين في معظم أعماله الإبداعية القصيرة أن يطرح موضوعاً اجتماعياً وأخلاقياً كبيراً. ولقد اخترنا هذه القصة القصيرة لبوشكين نظراً لأهميتها، ولأنها تطرح سؤالاً هاماً وعميقاً، مع أنّها قصة، قد تبدو للوهلة الأولى، بسيطة ومفهومة من قبل الناس كلّهم، وهي من الأعمال الأدبية التي تحتاج إلى أكثر من قراءة متأنية، ومركّزة من أجل الوصول إلى الكنوز المدفونة فيها.

تحتاج قصة "مدير المحطة" إلى أكثر من قارئ وإلى أذواق متنوعة، لأنّها تحتمل أكثر من فهم وتفسير ويرى بعض النقاد أنّ الشاعر الروسيّ بوشكين طالب

الآخرين باحترام وتقدير الموظف الفقير الذي يقع في أدنى السلم الاجتماعي، واسمه سمسون فيرن، ويتلخص عمله في تقديم الخدمات للمسافرين وخيولهم وعرباتهم، ويرى نقاد آخرون أن بوشكين أراد أن يركّز اهتمامه على قضية الابنة دونيا التي تخلت عن والدها واقتبس الموضوع من حكاية الابن الشاطر التي وردت في الإنجيل. ويرى فريقٌ ثالث من النقاد أنّ وجهتي النظر السابقتين صحيحتان ولا تتناقض إحداهما مع الأخرى.

ولكننا سنحاول أن نفهم وحدة موضوع قصة "مدير المحطة" بشكل متكامل. ولنبدأ بالتصدير، وهو "موظف من درجة دنيا، دكتاتور لمحطة الخيول" من قصيدة "المحطة" للأمير فيازيمسكي. تجري أحداث القصة عن طريق الراوي، وهو بيلكين، والتصدير المذكور للقصة، عبارة عن سخرية مؤلمة على مدراء المحطات، الذين يحتلون أدنى مكانة في السلم الوظيفي، وهل يستطيع هؤلاء فرض إرادتهم على المسافرين؟ وهل يستطيع المسافرون تفهم أحوال هؤلاء الموظفين الصغار؟ أو هل يحاولون تفهم ظروفهم؟ ويطرح الراوي مثل هذه التساؤلات عن الأشياء التي شاهدها أو عن الأشياء التي يتوقع حدوثها.

يطرح الراوي السؤال التالي: "من لم يلعن مدراء المحطات؟ من لم يتبادل الشتائم معهم؟" ويشير الراوي إلى الاتهام الباطل لمدراء المحطات بالخشونة وعدم القيام بالواجب وبافتعال الصعوبات، يتصور المسافرون أنّ مدراء المحطات متوحشون، وبعيدون عن الجنس البشري، ولصوص وقطاع طرق، علماً بأنّ مدراء المحطات هم موظفون صغار، يحتلون أدنى مرتبة في السلم الوظيفي. ولنتذكر قصيدة الشاعر نيكراسوف التي يصف فيها واحداً من مدراء المحطات، وهو متقدم في السن ومن سوء حظه أنّه نزل في محطته مجموعة جنرالات، وعاملوه معاملة قاسية، وعنوان القصيدة "الجنرال توبتيغين". ويصف مدير المحطة بأنّه عجوز، سقطت معظم أسنانه، إنّ وظيفة مدير المحطة عبارة عن أعمال شاقة بكل معنى الكلمة. إنّه المسؤول عن متاعب المسافرين كلّها، فإذا كان الطقس سيئاً فهو المذنب، وكذلك هو المذنب إذا كان الحوذي عنيداً، أو الخيول متعبة، أمّا إذا لم تكن هناك خيول أصلاً فسيسمع الشتائم والتهديدات، فإذا وصل إلى المحطة جنرال، فيضطر أن يقدم له مدير المحطة الخيول، وحتى وإن كانت مخصصة لنقل أمور حكومية، أو للبريد، ويأتي شخص ويطلب عربة تنقله إلى المكان الذي يريده، ولا توجد عربة،

فينهال بالشتائم على مدير المحطة، الذي لا يسعه إلا أن يهرب من وجه المسافر ويلوذ بالبرية، ويقع هناك ضحية للعواصف والبرد والصقيع، وهذه حال مدير المحطة الذي يتهمونه بالديكتاتورية.

يتذكر الراوي غضبه على مدراء المحطات، عندما كانت وظيفته متدنية لأنّه لم يلق الترحيب الكافي منهم، فمثلاً كانوا يقدّمون العربات الجيدة لأصحاب المناصب الرفيعة. وعندما كبر الراوي فهم أنّ تصرفات مدراء المحطات كانت عادية منسجمة مع الأوضاع العامة، لأنّ الإنسان يتلقى معاملة تناسب وضعه الاجتماعي والمادي، وقد لا تنسجم مع صفاته الفردية. فقد يكون الغني سيئاً إلا أنّه يُعامل معاملة جيدة، وقد يكون الفقير جيداً، إلا أنّه يعامل معاملة سيئة. ويطرح الراوي التساؤل التالي: كيف سنعامل الناس فيما لو ألغينا معاملتهم بحسب مكانتهم الوظيفية. وإنما عاملناهم بحسب المستوى العقلي، وكلّ إنسان يظن أنّه أرجح الناس عقلاً، ولا يحسد الآخرين على رجاحة عقولهم؟ فمن سيحظى بالصدارة؟ وماهو المعيار أو المقياس لرجاحة العقل، وكل فرد يحسد الآخرين على ممتلكاتهم ولا يحسدهم على عقولهم، لأنه يظن أنّ عليهم حسده على رجاحة عقله.

هذا هو مطلع قصة "مدير المحطة" ونتعرف بعد ذلك على الشخصيات الرئيسة الثلاث وهي مدير المحطة سمسون فيرن وابنته دونيا والضابط الفارس مينسكي. يصوّر لنا بوشكين شخصية مدير المحطة بأنه رجل محب لأسرته، فبعد وفاة زوجته عاش مع ابنته الغالية على قلبه، ويحدثنا الراوي عن اعتزاز مدير المحطة بابنته. يقول عنها والدها "إنها مطيعة وعاقلة، تشبه والدتها" ويبحث مدير المحطة بعد هروب ابنته مع الضابط الفارس عن طريقة لإنقاذها وإعادتها إلى بيتها، وأخذت تعذبه فكرة الإهانة التي ستلحق بها وهلاكها بعد ذلك. وخاف على مصير ابنته، التي قد ترتدي اليوم أجمل الملابس، ولكن مصيرها بعد ذلك مظلم ومعيب وقد تسكن اليوم القصور، وغداً تُرمى إلى الشوارع.

فلقد عرف مثل هذه الحوادث، إلا أنّه لم يكن يتوقع أنّ هذا القدر المؤلم سيقع على رأسه، وعلى الرغم من محبته لابنته تمنى لها الموت لأنّه الخلاص الوحيد في مثل هذه الحالة، وكانت مخاوفه مبررة إذ تحدث مثل هذه الأحداث المرعبة في مدينة كبيرة، تتطور تطوراً رأسمالياً، فينتشر فيها البؤس والفقر والدعارة، يكتب دوستيفسكي بعد مرور سنوات في كتابه "في القبو" عن موت فتاة شابة، وقعت ضحية الظروف

الجديدة. فرأى الأب أنّ مصير ابنته أصبح واضحاً ومرعباً وحتمياً.

يبذل الوالد الحنون كل ما لديه من إمكانيات لإنقاذ ابنته، وإعادتها إلى بيته، يبحث عن بيت الضابط، ويعرف أنّه قد استأجر شقة على شارع ليتييني في العاصمة بطرسبرج، ويتجاوز الصعوبات كلها ويتسلل إلى غرفة الاستقبال في الشقة، مرتين، ويتوسل للضابط مينسكي راجياً إعادة ابنته دونيا إليه، ولكن محاولاته باءت بالفشل، فلقد أعطاه الضابط نقوداً، معتقداً أنّ النقود ستكون العزاء لمدير المحطة، وبهذا يظن أن المسألة قد انتهت، أخذ مدير المحطة النقود دون أن يشعر بذلك وخرج إلى الشارع، وهو في حالة عاطفية يرثى لها وأحس أنّ يده تمسك بالنقود، فرماها، وداسها، واتضح أنّ السعادة لا تباع ولا تشترى بالنقود، لكن سمسون فيرن يحاول قمع مشاعر اليأس والقلق والتمرد ويحاول أخذ النقود لكي يصرفها على ابنته التي يعتقد بأنّها ستعود إليه، إلا أنّ شاباً أخذ النقود، قبل أن تصل إليها يد سمسون فيرن (وهذا يدل على السقوط الأخلاقي العام).

وتتحدث القصة عن حياة سمسون فيرن بعد فراقه ابنته فأخذ يتعاطى المشروبات الكحولية، لكي يسكت أحزانه، وانهارت صحته، فصار يظهر وكأنّه متقدم في السن، على الرغم من أنّ عمره لا يزيد عن خمسين عاماً. وكان قبل حلول المصيبة به نشيطاً، فتجعد وجهه، وشاب شعر رأسه، وتقوس ظهره، فلقد ترك عمله، علماً بأنّه كان يقوم به على أكمل وجه، وحاز على أكثر من وسام، فلقد خدم سابقاً في الجيش وحاز على أوسمة هناك، أمّا الآن فتحول إلى رجل سكير، ومع هذا كلّه، بقي يحن إلى ابنته. وكان يحب الأطفال ويقدم لهم الجوز ويلاعبهم، وينقلهم على العربة، ولقد ذكر هذه الصفة أحد الأطفال واسمه فانكا.

وهكذا وصف لنا بوشكين سمسون فيرن أباً حنوناً. والآن ننتقل إلى الشخصيات الأخرى في القصة. أيّ إلى ابنة مدير المحطة دونيا، وإلى الفارس مينسكي. لقد كان الفارس مينسكي رجلاً شريفاً، كما وصفه الناس الذين يعرفونه، فقد وعد دونيا بالسعادة وحاول أن يحقق لها سعادتها، أمّا عن ذنبه تجاه والد دونيا، فإنّه يعترف بخطأه إلى حد ما، ويحاول التكفير عن هذا الخطأ بالنقود، كما يفعل عادة أبناء وسطه، ولا تقلقه مشاعر مدير المحطة، وآلامه ومحبته لابنته وأعطاه وعداً بمعاملة ابنته معاملة جيدة وأضاف: "ماهي حاجتك إليها" إنها تحبني، ونسيت حياتها الماضية".

لا يفكر مينسكي إلا بنفسه وبدونيا، ولا يريد أن يتنازل ويفكر بموظف صغير مثل سمسون، الذي يفصله عن الفارس سور لا يخترق، واجتازت السور الآن دونيا. ولذلك عندما خطف الضابط ابنة سمسون، لم يفكر بالمأساة التي ستدمر قلبه، وكان كل ما جرى للضابط من مرض، تظاهراً بالمرض، إلى رشوة الطبيب، إلى اقتراح أن ترافقه دونيا إلى الكنيسة فقط، مجرد مسرحية احتيال فارس عاشق.

لم تخطر على باله زيارة سمسون، وكذلك نسيت دونيا والدها خلال فترة معينة، على الرغم من محبتها له، ترددت في الذهاب مع الفارس إلى الكنيسة، لأنّها عرفت أنّه يريد أكثر من ذلك، وعلى حد قول الحوذي بكت طيلة سفرها إلى بطرسبرج، وعندما رأت والدها في بطرسبرج، سقطت على الأرض، فاقدة وعيها، وارتمت في نهاية القصة على قبر والدها وبكت بكاءً مراً. ولكنها تخلت عن والدها فترة طويلة، لأنها كما قال عنها مينسكي: "نسيت حياتها الماضية".

كانت دونيا تتمنى أن تعيش حياة الأغنياء، قبل زواجها، وكانت تتضايق من حياتها مع والدها وكانت تشعر بجمالها، الذي قد يساعدها على الوصول إلى المجتمع الراقي، ويذكر الراوي أنّها قبّلته عندما التقى بها أول مرة.

ولذلك فإنّ مينسكي ودونيا لا يفكران بإقامة علاقة مع مدير المحطة، الذي أصبح يشعر أنّ ابنته تنتمي لمجتمع آخر، لا يحق له التفكير فيه، ومجتمعه ومجتمعها متناقضان. تكمن الفكرة الأساسية في القصة في فضح العلاقات الاجتماعية التي كانت قائمة آنذاك، وهناك أفكار ثانوية تخدم الفكرة الرئيسية المذكورة، من هذه الأفكار، فكرة الابن الضال، الذي يترك بيت والده، ثم يعود إليه.

كان موضوع الابن الضال الذي ذكر في الإنجيل، والذي تذكره القصة من خلال مجموعة من اللوحات، موضوعاً ثانوياً، وإن كانت هناك وجوه متشابهة بين دونيا والابن الشاطر.

كانت تزين بيت مدير المحطة لوحات تصور قصة "الابن الضال" المذكورة في الإنجيل، وتصوّر اللوحة الأولى والد الابن الضال وهو متقدم في السن، يودّع ابنه أثناء خروجه من البيت مباركاً إياه، ويعطيه كيساً من النقود، ويظهر في اللوحة الثانية الابن، الذي لا يستحق ثقة والده وأمه، ويستسلم للفساد، ويمضي أوقاته بين أصدقاء كاذبين ونساء ساقطات، أمّا اللوحة الثالثة فتصور كيس النقود وقد فرغ، ويضطر الشاب للعمل راعياً للخنازير، بعد أن فقد كلّ شيء، حتى ملابسه، واللوحة

الرابعة والأخيرة تصور عودة الابن إلى بيت أبيه ويستقبله والده فرحاً، ويذبح الطاهي العجل السمين ويسأل الأخ الأكبر عن سبب الفرح.

أما دونيا، التي تركت بيت والدها، فعاشت هادئة سعيدة مع زوجها الضابط الفارس مينسكي في شقة واسعة في العاصمة بطرسبرج، وتبادلت مع زوجها الحب، وتتنقل بعربة رائعة، تجرها ستة خيول، ولديها ثلاثة أطفال ومرضعة وكلب مما يدل على سعة العيش وتزور في نهاية القصة قبر والدها، الذي مات حزيناً وحيداً فقيراً. وبذلك فإنّ حياة الابنة دونيا تناقضت مع حياة أبيها الحنون، ومع حياة الابن الضال تناقضاً تاماً.

ولقد عاد الابن الضال إلى أبيه فقيراً معدماً، بعد أن ضاقت به سبل الحياة، أمّا دونيا فعادت وعلامات الترف تدل على حياتها، ويشير عنوان القصة إلى أنّ مدير المحطة بطلها الرئيس، وليست ابنته، التي تركته ليس لأنّها لا تحبه ولكن لكي تعيش حياة مترفة، لا تحلم بها في بيت والدها، فانتصرت رغبتها في الحياة المترفة على واجباتها تجاه والدها، وعاشت حياة سعيدة بالصدفة، فكان من الممكن أن ينتظرها مستقبل آخر وهو أن يطردها الضابط، وبعد ذلك تقع ضحية التشرد والسقوط، ولقد صوّر دوستيفسكي (1821–1881) وتولستوي (1828–1910) وشيدرين (1826–1889) النساء الساقطات. لقد حصلت دونيا على السعادة، إلا أنّ والدها وقع ضحية هروبها من البيت.

تنتهي قصة الأب الحزين نهاية حزينة، في حين أنّ حكاية الابن الضال تنتهي نهاية سعيدة، تنتهي بعودة الابن، وتنتهي قصة "مدير المحطة" بزيارة ابنته لقبره. ويصف الراوي زيارته الأخيرة للمحطة والتي زار خلالها قبر سمسون "وكانت السماء ملبدة بسحب رمادية، وتهب ريح باردة من الحقول المحصودة، نازعة الأوراق الحمراء والصفراء من الأشجار المقابلة في طريقها، وصلت إلى القرية عند غروب الشمس" ويصف الراوي المقبرة: "إنّها مكان أجرد، غير مسيج، تتناثر فيه الصلبان الخشبية، ولا توجد فيه شجيرة واحدة، وأنا لم أر أبداً مثل هذه المقبرة الموحشة الكئيبة". وقال الفتى الذي كان يرافق الراوي: "هذا هو قبر مدير المحطة" قال هذا، وهو يقفز على كومة من الرمل ركز عليها صليب أسود على أيقونة نحاسية.

إنّ عبر ومواعظ قصة بوشكين القصيرة المذكورة كثيرة وكبيرة، إنّها تتحدث عن التناقضات الاجتماعية المؤلمة، التي تحرم الأب من حقه في العيش مع ابنته

الحبيبة، وأن يقاسمها السراء والضراء، وبالتالي تحرمه من حقه في أن يكون أباً.

لقد كتب بوشكين القصة المذكورة عام 1830 أيّ في زمن القيصر نيكولاي الأول وكانت هذه القصة مقياساً لذلك العصر، الذي اتصف بواجهة برّاقة، أخفت وراءها آلام الفقراء وعذابهم وحرمانهم من أبسط الحقوق الإنسانية.

تحدثنا في بداية تحليلنا لقصة بوشكين (1799–1837) عن وجهات نظر مختلفة، وذكرنا الباحثين الذين فهموا هذه القصة على أنها نداء للأغنياء لمساعدة الفقراء، والتعاطف معهم.

ولكن التحليل أثبت عدم صحة هذا الرأي، فلقد طالب بذلك الشاعر كارامزين (1766–1826) في قصته القصيرة "ليزا الفقيرة" (1792)، لقد أدان في قصته النظام الاجتماعي القائم على الظلم والقهر والاستبداد، وبذلك وضع الشاعر حجر الأساس لمعالجة مثل هذا الموضوع الذي تابع معالجته الأدب الروسي في القرن التاسع عشر.

عندما بدأنا نحلل قصة بوشكين "مدير المحطة" قدّمنا سطوراً مشهورة من رسالة تولستوي (1828–1910) إلى ستراخوف، والتي يشبّه فيها العمل الأدبي بمجموعة مقطوعات يقود بعضها البعض الآخر، وبالتالي تشكل في مجموعها وحدة متكاملة، وكذلك هي حال العمل الأدبي، الذي تشكل وحدته العضوية، أساساً هاماً لكماله. لم يوضح تولستوي في رسالته الآنفة الذكر تفاصيل فكرته، ولكنه في تقديمه لمؤلفات الأديب الفرنسي موباسان (1850–1893) كتب: إن الذين لا يتذوقون الأدب تذوقاً حقيقياً، يرون وحدة العمل الأدبي العضويّة تكمن في شخصياته، وعقدته الواحدة أو في تصوير حياة شخص واحد، إنّ هذا ليس صحيحاً، يتراءى الأمر بهذا الشكل للإنسان السطحي، لأنّ الإسمنت الذي يصنع الوحدة العضويّة للعمل الأدبيّ، ليس بطل العمل، وإنما المؤلف ورؤيته الأصيلة والأخلاقيّة للعالم وعلاقته به، لأنّنا عندما نقرأ كاتباً جديداً فإنّ السؤال الأساسي الذي يتبادر إلى أذهاننا هو: من أنت كإنسان؟ وما الفرق بينك وبين بقية الناس الذين أعرفهم؟ وما الشيء الجديد الذي ستقوله. وكيف يجب أن ننظر إلى حياتنا؟ أمّا إذا كان الكاتب معروفاً، فالسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: ما الشيء الجديد الذي ستقوله؟ ومن أية زاوية الآن ستلقي الضوء على حياتنا؟"(4).

رأينا أثناء تحليلنا لقصة بوشكين أهمية آراء تولستوي الأدبية. فكان العصب أو

الشريط الذي يوحّد أجزاء هذه القصة هو رؤية بوشكين الأخلاقية للواقع وللأشخاص وللأحداث.

❑

■ المصادر باللغة الروسية:

(1)–هيجل، مختارات، المجلد 12، موسكو، 1938 ص19.

(2)–ليف تولستوي، المؤلفات الكاملة، المجلد الثاني والستون، موسكو، دار الأدب الإبداعيّ، 1953، ص269.

(3)–المصدر نفسه.

(4)–ليف تولستوي، مقالات ورسائل ويوميات، موسكو، دار الأدب الإبداعيّ 1955، ص286.

❑❑❑

مفارقــة الحداثــة: هارولد بلوم

■ ديفيد كوزنز هوي ■
ترجمة: خالدة حامد ـ بغداد.

إن التعارض النيتشوي بين الشعر والتاريخ لا يكون إشكالياً للمؤرخ بل للشاعر أو المبدع الأدبي الآخر أيضاً. ويقدم لنا كل من الأدب والتاريخ الأدبي إشكالية فهم الكيفية التي يكون بها شيء ما ملازماً للتراث . ويذا يكون تاريخياً . ويتضمن أو يحقق، مع ذلك، أصالة متفردة تتعالى على التراث. وإذا علمنا أطروحة اتصال التاريخ والتراث الهرمنيوطيقية، كيف يحدث الانفصال، أي الفعل الشعري الإبداعي حقاً؟وكيف يظهر الجديد؟..

يرى غادامير أن المفهوم الهرمنيوطيقي لتاريخ الآثار والتركيز على مرجعية التراث واتصاله لا يعيقان إمكانية الإبداع الأصيل. ومجدداً نقول إن الاعتقاد بأن الوعي الهرمنيوطيقي يمنع ظهور الجديد أو الثوري، لهو سوء فهم للمفهوم. إذ يساء تصور التاريخ إذا نظر إليه بوصفه اتصالاً عضوياً Organic يتطور باستقلال ومن غير انقطاع.

ويرى غادامير عكس ذلك، إذ أن التراث لا يتولد بذلك النوع من اليقين، وليست له "براءة الحياة العضوية"، بل "يمكن مقاومته بالحماسة الثورية حينما يكتشف أنه بلا حياة ومعدوم المرونة"(K.S1160). [45]

---

[45] KS: مختصر كتاب "هانز جورج غادامير" المؤلفات المجموعة" [ينظر: فصل: الخطاب والهرمنيوطيقا والأيدلوجية" (المترجمة).
H.G. Gadamer, "Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. "Kleine Schriften I. 113-130.

ويمكن توضيح المسألة بالإشارة إلى أن الأدب يميل إلى الاستناد إلى تراث ما لمكانته وإمكاناته، وقد يتطلب هذا التراث ثورة باطنية، كما قد يكون من الضروري القيام بشيء ما لم ينجز من قبل. فلعل المؤلف الذي يحاول، عن عمد، القيام بشيء قد أنجز من قبل، ما يزال يحاول القيام بشيء مختلف... شيء جديد... شيء لا يقوم به معاصروه الذين يحاولون جميعاً أن يكونوا "أصيلين". ومع ذلك. إن أكثر ما كتب يخفق بإتيان شيء جديد، وربما كان سبب ذلك أن التأمل، في ماقد أنجز، لم يكن عميقاً بما فيه الكفاية.

ولاشك في أن الفلسفة الهرمنيوطيقية عندما تؤكد أن الحداثة الجمالية غير معاقة، بل تسهل من مهمة الشاعر، وإن القول إن الموقف الفلسفي لا ينطوي على مفارقة أبستمولوجية لا يعني أن الشاعر سيواجه صعوبات أقل حينما يحاول إيجاد صوته. لهذا فإن النظرية الهرمنيوطيقية لا تحل سوى المفارقات الفلسفية المقترنة بالتاريخانية. فهي لا تحل الرؤية التاريخانية القائلة إن ما يعد شعراً، أو حتى فلسفة يكون خاضعاً للتغيير. والحق: إن مهمة الشاعر والناقد، وربما الفيلسوف، الأساسية جداً هي الإسهام بإحداث التغيير في حقولهم المعرفية.

ويعد هارولد بلوم أحد نقاد الأدب الذين يشاطرون الحدوس التاريخانية الكامنة خلف الفلسفة الهرمنيوطيقية ويعرفها في نظرية تاريخ أدبي غنية" إذ يمثل كتابه "قلق التأثير" "The Anxiety Of Influence"(1) أكثر من (وكذلك أقل من) محض "نظرية في الشعر"، لأنها تصور نظرية ثقافتنا ونظرية حداثتنا بذاتها. ونظراً إلى أن هذا الفيلسوف الأكاديمي انسحب من "ساحة التدريس"، يخطو الناقد الأدبي فيه خطواته لتقديم تشخيص واضح لمحاولة العقل الحديث للتفكير على نحو إبداعي في الوقت ذاته الذي يتأمل فيه نشوءه وشرطه التاريخي.

يعد كتاب بلوم نظرية للتاريخ الأدبي تذهب إلى ما وراء الاهتمام بالكيفية التي يتعامل بها المؤول مع الموضوع الأدبي (على الرغم من أنها [أي النظرية] تعود إليه مجدداً)، كما ترى أن الإدراك الذاتي التاريخي . ويمكن لنا أن نقول الوعي الهرمنيوطيقي . يعود إلى الشاعر، وبمقدوره القول إن بلوم يتعامل مع الإدراك الهرمنيوطيقي للشعر ذاته، لأن شاعره هو "الشاعر داخل الشاعر" (AIII)[46]، وليس شخصاً بايوغرافياً biographic وتبعاً لما تراه نظرية التأثير

[46] AI: *مختصر كتاب "قلق التاثير"، The Anxiety Of Influence (المترجمة).*

الشعري عند بلوم فإن معنى القصيدة يمثل وظيفة القراءة، إلا أنها تلك القراءة التي لا تؤدي إلى تحويل القصيدة إلى "شيء لا يعد قصيدة بحد ذاته"، بل إلى "قصيدة أخرى" (AI 70) أي إلى قصيدة السلف Precursor.

ولهذا، تعد نظرية التاريخ الأدبي عند بلوم نظرية محايثة أو جوهرية جداً بالنسبة للشعر ذاته، ولا ينبغي لنا تفسير الشعر بتحويله إلى عوامل خارجية مثل الصور أو الأفكار أو المعطيات أو الظواهر (AI 94)، وفي الوقت نفسه، تعد نظرية بلوم معللة للتاريخ الشعري لأنها تؤول القصائد تعاقبياً Diachronically عبر قصائد أخر. ونظراً إلى أنها نظرية تأويل، لذلك فإنها تتحاشى المفارقة لأنها تعترف بكل من ضرورة أن نعد الشعر محايثاً، وضرورة لا تتجرد هذه المحايثة من التاريخانية. وترتبط القصيدة بعلاقة مع تراث الشعر، أي التراث الذي لا حاجة لأن يكون واعياً تماماً ليكون فعالاً. كما يستلهم بلوم الفكرة الفرويدية التي تنظر إلى التراث بوصفه "مماثلاً للمادة المكبوتة في حياة الفرد الذهنية" (AI 109). لهذا كان بمقدوره الإدلاء بزعمه المدهش ومؤداه أن لا حاجة لأن تكون قصيدة السلف قصيدة لم يقرأها الشاعر الخَلَف [اللاحق] ephebe . في حياته أبداً (AI 170). كما أن التأثير ليس شيئاً يمكن الهروب منه بالبراءة أو الجهل، ولا يمكن أن يكون الخيال ممكناً من غير التأثير (AI 154). ويعتقد بلوم أن أعظم منكري التأثير المحدثين، أمثال غوته، ونيتشه، ومان، وبليك، وروسو، وهيغو، يُبدون، على نحو يثير السخرية، قلقاً عميقاً إزاء التأثير (AI 56). ولا يمكن ببساطة نسيان السلف لأن النسيان، مثلما يعترف بذلك نيتشه، هو عملية كبت، لا عملية تحرير، نابعة عن إرادة. ويقول بلوم: "إن أي سلف منسي يصبح عملاق الخيال"..(A I 107).

ولهذا، إذا مثلت قصيدة ما قراءة لقصيدة سالفة، سواء أحدثت القراءة حقاً أم لا، ينبغي أن تكون القراءة من نوع خاص، وينبغي أن تمنع تأثير القصيدة السالفة من أن يطغى على القصيدة الجديدة ويخضعها: "ربما يرغب كل قارئ جيد بالغرق، لكن إذا غرق الشاعر فإنه لن يصبح، عندئذٍ، سوى قارئ" (AI 57). فالتأثير هو القلق الأساسي للذهن الحديث حينما يواجه التوتر Tension في حاجة السلف إلى "أن أكون أنا ولكن ليس أنا" (AI 70)، ولابد أن تمثل قراءة الخَلَف للسلف سوء قراءة أو سوء تأويل: "فإذا أرادَ الخَلَف تحاشي الإصرار المتعنت over – determination ، فإنه يحتاج إلى نبذ الإدراك الحسي الصحيح للقصائد التي يقدرها عالياً"(AI 71)..

وترى نظرية بلوم أن تاريخ الشعر منذ شكسبير هو "خارطة سوء القراءة".. A map of Misreading، وأن الرابطة المشتركة بين سوء القراءات هذه . أي، ذات الشعر الخفية . هي قلق التأثير (AI 152). ويقف وراء نظرية بلوم الشعرية تأثيران مهمان، هما فرويد ونيتشه. إذ يقدم فرويد استعارات الدافعية motivation، ويقدم نيتشه بلاغة المفارقة paradox والسلطة power ويرى بلوم أن الشعر الحديث قصة رومانسية عائلية يناضل فيها الخلف ضد القلق المتسبب عن القوة والمرجعية المجسدة في شخص الوالد، أي الشاعر السلف (وأحياناً تكون شخصيته مركبة)، تبدو أشبه بالمَعْلم monument الأخير، الذي لا يجارى، في تاريخ الشعر، ويتعطش الخَلَف إلى الانفصال، أي: إلى حدوث توقف أو انجراف في هذا التاريخ بحيث يتمكن من إزاحة سلفه والوقوف محله . مثلما أن الطفل الذي يعلم أنه مدين بحياته لوالديه يريد رد الجميل لوالده (ربما بإنقاذ حياته)، إلا أنه يرغب أيضاً برد الجميل لوالدته (في أن يصبح هو الوالد)(2)..

إن ما يرغب به الخَلَف هو الاعتراف بإبداعه في تاريخ الشعر مقدماً نفسه ذروة لهذا التاريخ. ومع ذلك ينبغي أن تكون عملية إعادة التنظيم كاملة تماماً بحيث تنعكس فيها سلسلة التأثير الاعتيادية. فبدلاً من السببية التقدمية Forward causation الاعتيادية، التي من خلالها ينظر إلى الشاعر السلف على أنه يؤثر في الشاعر الخَلَف، توحي نظرية بلوم بسببية ارتجاعية Backward. إذ لا ينبغي لنا أن ننظر في مقاطع معينة من عمل السلف على أنها إيذانات بفجر الشاعر الخَلَف حسب، بل ينبغي لنا إظهار السلف مديناً (وأقل شأناً) من إنجاز الشاعر اللاحق وروعته (AI 141).

فالشاعر القوي هو الذي ينجح في جعلنا نرى العمل السابق بطريقة لم نكن لنمتلكها لولا ظهوره، وذلك لأن الأمر هو "كما لو أن الشاعر اللاحق قد كتب عمل السلف المتميز".. (AI 16). ولذلك يجد بلوم أن حكمة نيتشه التي يقول فيها "حينما لا يكون للمرء والد جيد، فإن من الضروري أن يبتدع له والداً" أصدق من مقولة كيركيغارد "إن الذي يرغب بالعمل يلد والده"(AI 56)..

ويعد بلوم واعياً تماماً بمفارقة الحداثة التي وصفها نيتشه، ويرفض، على العكس من نيتشه، ولكن لأسباب تختلف عن أسباب رفض دي مان، الحل المتمثل باللجوء إلى الشباب كطريقة للتعالي على مرض الوعي التأملي التأريخي، فعلى الرغم مما يعتقده

الشباب من أنهم أنقياء Pure، إلا أنهم ليسوا كذلك، فالمرء مرتبط بالتاريخ حتماً، لكن بعلاقة وحشية وفاسدة ومنحرفة (AI 85).. كما أن بلوم مدرك تماماً أن الصعوبة التي يواجهها الشاعر المبدع ليست صعوبة مفهومية فقط بل أنها مغروسة في مشروع الشعر كله. وإذا لجأنا إلى الملاحظة السببية الحقيقية التي تقول إن "لا حاجة لأن يقوم التأثير الشعري بجعل الشعراء أقل أصالة، مادام كثيراً ما يجعلهم أكثر أصالة، وإن لم يجعلهم الأفضل، بالضرورة"، فإننا نستطيع عندئذٍ تنحية المعضلة المفهومية المتعلقة بالكيفية التي يعطي بها التاريخ الأدبي معنى لكل من التأثير الشعري والأصالة الشعرية (AI 7)..

كما يحل بلوم أيضاً مفارقة التأثير والجدة novelty على وجه التحديد لأنه يقدم شكلاً متقدماً لنظرية التلقي، تلك النظرية التي ترتكز على قراءة الشعر والمراجعة التراكمية للتراث في تحديد الأعمال الشعرية. ونجد على المستوى الظاهر أن بلوم يتخلى عن أسطورة كتابة الشعر البريئة واللا دافعية من خلال الإشارة إلى الغيرة والقلق الكامنين خلف الكتابة مما يجعلها سوء قراءة متعمدة (AI 86). ومع ذلك، إذا نظرنا إلى بلوم عند مستوى آخر، أي بوصفه منظّر قلق فإن هذا يعني الاعتراف بأن ما يبدو أنه "الشاعر داخل الشاعر"، من الناحية السايكولوجية، هو في الحقيقة توصية للقارئ الجيد، أي الناقد الأدبي. والحق أن من غير الممكن أن نعد نظرية بلوم نظرية شعر حقاً، فكل ما تقوله عن الشعر هو: إن ما يعد شعراً يخضع للتغيير. فالنظرية تاريخانية بمعنى أنها تجعل الشعر متناسباً مع النماذج التي ولّدها، في أزمان مختلفة، كل من سيصبح الشاعر القوي اللاحق [الخَلَف]. ولا تقدم أية معايير لما يعد شعراً. والحق أن من غير الممكن إعطاء مثل هذه المعايير لأن قلق التأثير الكامن في الشعر كله يكون غير محدد بذاته ومتناسباً مع موقفه التاريخي المحدد.

وبوصفها نظرية نقد لا شعر، تحدث عندئذٍ إزاحة غريبة للشاعر وللشعرية Poetics. ونظراً إلى أن نجاح إرادة السلطة الشعرية يعتمد توليد رؤيا جديدة لتاريخ الشعر، فمن يكون أفضل عدة من الناقد . المؤرخ لهذه المهمة؟ إذ قد يفسح الشعراء الأقوياء في النهاية المجال أمام النقاد الأقوياء، إلا أن من الصعب، حقاً، التفريق بين الاثنين. وبلوم نفسه يطلق تسمية "القصيدة القاسية " severe poem على كتابه (AI 13). ويؤكد أن النقد والشعر لا يكونان متشابهين إلا بالدرجة degree.

وببساطة نقول إن الاختلاف الراهن هو أن الناقد لديه آباء أكثر لأن أسلافه هم الشعراء والنقاد، معاً (AI 95). ويدعو بلوم إلى نقد تضادي [نقيضي] antithetical ينظر في القصيدة بوصفها سوء قراءة تضادية لقصائد أخرى. إلا أن بلوم، بسبب حقيقة أن معنى القصيدة ما هو إلا قصيدة أخرى، وإن القصائد سوء قراءات، يتوصل إلى نتيجة تقول: "ليست هناك تأويلات بل سوء تأويلات فقط، وبذا يعد النقد كله شعراً نثرياً"(AI 95)..

إن الصعوبة التي تصاحب نظرية النقد هذه هي أنه مثلما لا توجد معايير محددة للشعر، لا توجد معايير للنقد، أو ربما كان النجاح هو المعيار الوحيد. ومع ذلك يبدو بلوم، بشأن هذه القضية، واقعاً في مفارقة نيتشه حد أنه يستعير لغة نيتشه ذات المفارقة الواضحة، فيقول:

- "إن القضية هي التاريخ الحقيقي، أو الاستعمال الحقيقي له، بدلاً من سوء استعماله، بالمعنى النيتشوي. أما التاريخ الشعري الحقيقي فهو القصة التي تتعلق بالكيفية التي عانى بها الشعراء، بوصفهم شعراء، من شعراء آخرين (AI 94)..

ونظراً إلى أن الحقيقة هنا هي مسألة استعمال أو غرض، يبدو من غير الواضح ما إذا كان التاريخ الشعري "الحقيقي" معتمداً أي شيء أكثر من اعتماده قدرة الناقد على إقناع بقية النقاد بأن تفسيره أكثر تشويقاً من التفسيرات الأخرى إذ يرى بلوم (على العكس من نيتشه) إن غرض التاريخ الأدبي قد لا يتمثل إلا بإشباع الناقد لأنانيته. ومع ذلك تُحدث مثل هذه الذاتانية شرخاً في فاعلية النقد، لأنه لو اعتقد كل ناقد بأن فهمه، وأفهام الآخرين، للتاريخ الأدبي يتسم بالاعتباطية، وأن فاعليتهم ليست سوى ممارسة لسلطة الإرادة بغية التحول إلى الناقد الخَلَف الأقوى، لما كان ثمة أساس حتى لأدنى مقدار من الإجماع المطلوب، بل ستكون الحاجة إلى المزيد لتفسير الكيفية التي يتمكن بها ناقد واحد من تقديم برهان أفضل، أو امتلاك رؤيا أبعد من غيره.

ولاشك في أن رؤيا بلوم للثقافة الحديثة هي رؤيا أنتروبية[47] Entropic، وربما لا يتهرب بلوم من هذه النتيجة العدمية؛ فالقلق يكون بشأن الموت أساساً. ونظراً إلى أن بلوم لا يناقش الشخص البايوغرافي وإنما الشاعر الذي داخل الشاعر،

[47] الأنتروبيا: دالةحالة يُقصد بها اللا انتظام، وإن جميع التغيرات الفيزيائية والكيميائية تؤدي إلى تغير نسبي في انتظام وتوزيع الذرات أو الجزيئات في المجموعة والنظام (م).

يكون قلق التأثير، أيضاً، قلقاً بشأن موت الشعر. فموقف الثقافة اليوم أشبه بموقف الشعر، وأن الصورة التي يرسمها بلوم للشعر مشابهة، إلى حد ما، للمعنى النيتشوي للعدمية البارزة في العصور الحديثة. فإذا بدأ الشعر الذي أعقب شكسبير بالتلفت إلى ما ورائه تدريجياً، أي إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، فإنه يصبح غارقاً بهاجس ذاته وبإدراكه لنظرته النكوصية المستمرة، وربما كان شعر ما بعد عصر الأنوار شعراً عن الشعر، دائماً، ويرى نيتشه في تحليله الذي يقدمه في كتابه "جينالوجيا الأخلاق"[48]. إن الشعر حينما يصبح واعياً بكينونته على هذه الصورة فقط، لا يكون قادراً على التهرب من الاعتراف العدمي بأنه لا يعكس سوى إرادة العدمية العمياء الفارغة.

ومع ذلك، قد يعجل موت الشعر بزوغ فجر النقد، وقد وضح أحد نقاد اليوم ذلك بقوله: "إن أحدث المجلدات الرقيقة تبدو شفافة تماماً بفضل الإشعاعات القوية المسلطة عليها من ألف ملاك نقدي"(3). ولكن إذا توقف الشعر، هل سيتأخر النقد جداً؟ إن تحرير النقد من موضوعه يعرضه لإمكانات التخيلات الغنية جميعاً. ومع ذلك فإنه إذا كان ينظر في نفسه بوصفه تخيلاً فقط، لا بوصفه معرفة (لأن الأمر ما عاد يشتمل على حقيقة، الآن)، فعندئذٍ لا يوجد شيء يبقيه بعيداً عن الاستسلام إلى الوعي الذاتي الاستحواذي obsessive لمرض التخيل الحديث. وحينما يدرك الناقد، مثل الشاعر، أن الغاية هي التحول إلى الناقد الخَلَف القوي، يحدث عندئذٍ صراع تام من أجل السلطة ولا يصبح النقد اعتداءً كامناً وإنما اعتداءً صارخاً. ولكي تتجلى إرادة السلطة كما هي عليه فإن هذا يعني إلحاق الهزيمة بغرضها. وهكذا، يصبح النقد بلا غاية إذا كانت القراءة نتيجة لتخيل اعتباطي، وإن كان غنياً.

وعندئذٍ، وانطلاقاً من المنظور الهرمنيوطيقي، تتمتع نظرية بلوم بمزية إظهار إمكانية تفسير مشروع التاريخ الأدبي بطريقة يتم بها التوفيق بين متطلبات الوعي الجمالي ومتطلبات الوعي التاريخاني. ولا يوجد ضمن نطاق الحلقة الهرمنيوطيقية توتر، لا يمكن تسويته، بين الشعر والتاريخ مادام الشعر ينبعث خلال فهم تأويلي يعد تاريخياً بالدرجة الأساس. ومع ذلك، وعلى الرغم من الاعتراف الموثوق بتاريخانية الشعر، تخفق نظرية بلوم في التغلب على خطر العدمية الذي يتراءى خلف فهم نيتشه غير الوافي للوعي التاريخي. وتتخطى نظرية غادامير الهرمنيوطيقية حدود

---

[48] *الذي تُرجم أيضاً إلى: "أصل الأخلاق وفصلها" (م)*

نيتشه بإعطاء وصف مختلف لظاهرة انصهار الآفاق في الوعي الهرمنيوطيقي. ويحدث هذا الانصهار عبر توسط مادة الموضوع التي تحدد كلاً من الآفاق الماضية والحاضرة. ولهذا يأتي انزلاق بلوم في العدمية نتيجة لافتقاره إلى عرض مادة الشعر ذاته، ويحدث ذلك بسبب عدم قدرته على التحدث عن توقعات الحقيقة فيما يتعلق بالشعر والنقد. ويبقى السؤال قائماً عما إذا كانت هذه النظرية قادرة، في النهاية، على تعويض هذا النقص . أي أنه سؤال قد يكون محرجاً جداً لأية شعرية مستقبلية. ولا تقدم فلسفة غادامير الهرمنيوطيقية مثل هذه الشعرية المعيارية، إذ أن قيمتها تكمن في أنها تحدد العناصر التي ينبغي تضمينها في أية عملية للفهم الإنساني. وعلى الرغم من أن نظريات التلقي الحتمية تشرح الكيفية التي يمكن بها تطبيق هذه العناصر، إلا أنها تحدد في بعض الحالات المشكلات التي تنتج عن تجاهل عناصر معينة، وعن غلق الحلقة الهرمنيوطيقية بسرعة مفرطة.

■ الهوامش:

1- Harold Bloom , The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry (New J York Oxford University Press 1973).

(سنرمز له من الآن بالرمز AI)..

2 . المصدر نفسه، P.63-64. ولم يحدد بلوم أسباب تحول التنافس الأوديبي، بدلاً من موقف الكترا، إلى نموذج لتحليل الشعر، إلا أن اللجوء إلى فرويد في أية حالة لا يكون إلا على نحو غير مباشر مادام بلوم يزعم أن قراءة الشعر لا تعد، بأية حال من الأحوال، نتيجة تسامي الجنسSex، بل تسامي العدوان aggression (AI 115)..

3 . يظهر نقد Richard Rorty في:

Princetion Alumni Magazine. العدد 66 نهاية 1975)..

❑❑❑

الشـــــعر

1-أصـــــدقائي البلاســـــتيكيون ، بقلـــــم ميشـــــيل د.آدامـــــز ، ترجمة : كمال محيي الدين حسين

2-قصـــــائد مختـــــارة للشـــــاعر الألمـــــاني برتولـــــد بريخـــــت ، ترجمة: .عدنان حبال

3- " كيـــف أحبـــك" بقلـــم الشـــاعر اليوغســـلافي: جـــورا دافيـــنج، ترجمة هدى علي التميمي

❐

أصدقائي البلاستيكيون[(49)]

“My Plastic Friends”

■ تأليف : فرانك كونسيكا ■

ترجمة: د.كمال محيي الدين حسين

(الشاعر الأمريكي ميشيل د.آدامز (Michael D. Adams)، من فيلبس، منح الشاعر على هذه المقطوعة تنويه شرف في المسابقة السنوية لشعراء ويسكانسن الشباب Wofp لعام 1998، قسم المستجدين الأعلى. كما منحت قصائد مجموعته الشعرية "أصدقائي البلاستيكيون" تنويه شرف في جوائز مانينغهام تراست، المسابقة الوطنية الشعرية للطلاب التي حُكمت من قبل الاتحادية الوطنية لجمعيات الشعر الولائية).

*****

أخبروني ماذا أنتم فاعلون
إني أعلم أنكم تعرفون، أني إليكم آت.
أرى لعبتكم.
وأرى الطريق، بحدسي، فأنتم تعيشون للَّهو.
أشعر أني طيب، وأن الأشياء تسير على نحو صحيح

[(49)] 1 ـ البلاستيكيون ، أي اللدائنيون، أو المكونو ن من مادة لدائنية.

تأكيداتكم بأن تكونوا تماماً في صفي.
لكني وأنا في محنة
أنظر حولي
لا أقدر أن أعثر على أحد منكم.

***

إلى هنا هاهم يأتون ثانية.
هل ينتهي هذا أبداً؟
حتى إلى أن أحتاج إليهم
أصدقائي البلاستيكيون
عندما الحرارة تبدأ، ينصهرون.
هم مانيكانات[(50)] تمشي
أصدقائي البلاستيكيون

***

إني أتساءل إن كنتم أبداً سترون
بالدقة ماذا فعلتم بي؟
الأمانة هي كل ما أحتاج إليه
تبادل مفتوح منكم إلي

***

أشعر بالوحدة، وبأني قد هوجمت.
بأنكم بالسكين طعنتموني في ظهري.

[(50)] 2 ـ مانيكانات، مفردها مانيكان، أي عارض الأزياء أو عارضة الأزياء.

يا أصدقائي البلاستيكيين

يومٌ تذكاري

"Memorial Day"

((يهدي المترجم هذه المقطوعة الشعرية إلى أطفال الحجارة الأبطال)).

. ((الشاعر بيل وايز Bill Wiese، وهو من شعراء ويسكونسن بوسط الغرب الأمريكي، يعيش ويكتب في منطقة مينوموني بالولاية المذكورة))..

سُوْسَنةٌ، بعثت قدامى المحاربين
في كل يوم تذكاري، عندما كنتُ فتيّاً

***

كنّا في الخلف نسير
نحمل رايات
ولدينا أمرٌ، ألاّ نستخدمها كمهاميز.... أو كسيوف،
مبارزةٌ تمَّت، بين رجال بوجوه مقلّوبة
وقساة، ضدَّ براعم حربيّ العالم، الثانية والأولى.
العسكر كسروا الإيقاع، فوق الجسر المتناظر
كانوا يخشون أن يهدم إيقاع الخطوات
قنطرة الجسر

***

البنادق، مزَّقت سكون التناظر
والأبواق، ضربت للموتى سلاماً،
في تلك الأثناء، كنّا ننبش بحثاً عن غلف الطلقات.. النحاسية.

***

أحِنُّ إلى سوسة
وإلى الرايات التي تدفع بسهولة كالسيوف
وإني أتساءل، هل حقاً أن الجسر سينهار
تحت مسيرة... أقدام الأطفال !!

*****

الجمال في الكهرمان[(51)]

Pretty In Amber
Frank E. Konieska

. ((للشاعر فرانك ي. كونيسكا، الذي يعيش ويكتب في مدينة بورلينغتون بولاية ويسكانسن، شمال وسط غرب الولايات المتحدة الأمريكية))..

بينما العام يعبر من حولنا
وللأمانة، إنني أرقب العيون
الكئيبة، عيون الشتاء الرمادية،
تلك التي تخبئ وعد التجدد.

***

المضيء والقاتم، وظلال الأخضر المائعة،
عيون فقاعات الينبوع، المتلألئة،

(51) الكهرمان: صمغ مستحاث ينتج عن بعض أنواع الصنوبريات القديمة المنقرضة.

تجلب النماء، الحياة، الأمل
لكل الأشياء، الجديدة المنتعشة.

***

الصيف يضحك والعيون،
الهادئة، داكنة الزرقة.
الملأى بالحكمة([52])،
ذات السلطان الحتمي.

***

لكنْ تأتي الصيرورة
يذوي الأزرق والأخضر.
تتماهى الألوان.
لتصوغ عيون الخريف الكهرمانية

❑❑❑

(52) وردت في النص الإنكليزي المعرفة Knowledge، واستبدلناها بالحكمة لضرورة شعرية.

قصـــائد مختـــارة
للشاعر الألماني الكبير
برتّولد بريخت

■ ترجمة: عدنان حبال ■

تعريف بالشاعر:

. ولد في العاشر من شباط عام 1898 في مدينة آوغسبورغ واقتيد إلى الخدمة العسكرية عام 1918 ثم عاد 1924 للحياة في برلين ومنها إلى ميونيخ التي عرضت له أولى مسرحياته (قرع طبول في الليل) عام 1922.

. اعتباراً من عام 1926 بدأت علاقات بريخت مع المنظّرين الماركسيين والتي توجت عام 1928 بعرض مسرحية(أوبرا الثلاثة قروش) على مسرح فايمار الوطني بنجاح كبير، ولا تزال هذه المسرحية الغنائية تعرض على المسارح الألمانية والأوروبية حتى اليوم.

ـ عام 1933 ومباشرة بعد حريق مبنى الرايخ في برلين غادر بريخت وزوجته هيلينه فايغل في 28 شباط المدينة متوجهين إلى براغ ثم إلى فيينا ومنها إلى زيوريخ فالدانمارك ثم السويد وأخيراً أقاما في أمريكا.

ـ بعد استجواب الشاعر من قبل (لجنة النشاطات المعادية للولايات المتحدة)، طار بريخت جواً إلى باريس ومنها إلى زيوريخ وأخيراً إلى برلين عام 1949، حيث كانت الحرب قد وضعت أوزارها وظل يعمل في الشعر المسرحي والكتابة الناقدة الجريئة بمختلف أجناسها الأدبية حتى توفي في 1956/8/14.

. ترجم الكثير من مسرحياته وقصائده، وقصصه إلى اللغة العربية، وقد تميزت

أعماله الأولى بمحاربة النازية الديكتاتورية وأعماله الأخيرة بالنقد السياسي اللاذع ضد النظامين الحاكمين في الدولتين الألمانيتين دون تحيّز.

****

قصيدة الربيع

. هوذا الربيع يطل على الناس
في الموعد المحدّد...
وتعود لعبة الأجناس
والحياة التي تتجدّد..
يلتقي عاشقان في أحضانها
فتى جريء وفتاة تتردد
ثم تضم يده بين أصابعها
حتى تذوب بل تتعصّر
ويهتز العشق في نهدها
حتى يثور بل يتنفّر
وهروب عينيها يغري الفتى بها
ويدعوه إليها أكثر فأكثر..

. 2 .

. في ضوء مختلف جديد
تظهر الطبيعة في الربيع
على علوّ ليس بالبعيد

يبدو تشكيل طيور بديع
الهواء صار لطيفاً الآن
والنهارات تطول مع الزمان
والمراعي الفسيحة الخضراء
يغمرها المزيد من الضياء

. 3 .

. بلا حدود تنمو أوراق الأشجار
بلا انقطاع يعم الازدهار
في الغابة أو في السهل المديد
أو على ضفاف الأنهار
يُبعث العالم من جديد
دون سابق إنذار.

* * *

مشيئة الإله

. 1 .

. السيد الخبّاز، خبزكم معجّن
خبزي معجّن؟؟ غير ممكن
صنعته من دقيق جيد
ناعمٍ من حيث الطحن
وبنفسي راقبته يا سيد
وهو ينضج داخل الفرن

أما إذا كان قد عجّن

وأنا عنه ساه

فهذه بالتأكيد حتماً

مشيئة الإله

هو الذي خلقه

. 2 .

. السيد الخياط

هذا السروال مشوّه

لا، ليس فيه عيب

هذا مستحيل

خطته بالخيط والإبرة

والصبر الطويل

كنت ماهراً في القص

كما في التفصيل

أما إذا خرج الأمر من يدي

فهذا دون أي اشتباه

أمرٌ تمَّ بمشيئة الإله

هو الحاكم السرمدي

. 3 .

. السيد المعمار

لقد انهار الجدار

جداري لا يعقل أن ينهار
عمّرته بيديّ حجراً فوق حجر
سخيت عليه بالمؤونة والحذر..
أما إذا انهار
فهذه دون شك مشيئة الإله

. 4 .

. السيد المستشار
الناس هاهنا جائعون
لا يمكن أن يجوع المواطنون
أنا لا آخذ لي لحماً ولا شراباً
وألقي يومياً على الشعب خطاباً
أما إذا جاع الناس وفتحوا الأفواه
فهذه طبعاً مشيئة الإله...
هو الذي جعلكم تجوعون..
أيها الأعزاء المواطنون..

. 5 .

. أيها الناس
المستشار مشنوق في الساحة
لا غير معقول، هذه وقاحة
لأن المستشار الأمين
محمّي وملفوف

في قصره الحصين
يحرسه الألوف
من المسلحين..
أما إذا كان مشنوقاً وخسرناه
فهذه أخيراً مشيئة الإله
هو الذي شنق المستشار..

***

حريق الكتب

عندما أمر النظام
بحرق الكتب الثقافية الضارة
في الميدان وأمام
المواطنين من المارة
وأرغمت الثيران بالعشرات
على جر الكتب بالعربات
التي نقلت من كل الأحياء
اكتشف أحد كبار الشعراء
قائمة كتبت فيها الأسماء
فأصابه غيظ واستياء
لأن اسمه لم يكن في القائمة السوداء
أسرع إلى طاولة الكتابة

وخط رسالة للنيابة
قال فيها: أحرقوني أحرقوني
والريش يتطاير من قلمه
اعدلوا لا تظلموني
ويكاد يبكي من ألمه
ألم أقل في شعري
الحقيقة دون أي نفاق
لماذا أعامل مثل غيري
كشاعر كذب وارتزق؟
أعيدوا لي حقي وأحرقوني
إني آمركم أن تحرقوني...

****

عند ولادة طفل

. عند ولادة طفل قد تشاء
له أمه الحامل...
أن يخرج مولودها ذكياً..
وأنا الذي هدمت بالذكاء
حياتي بالكامل..
آمل أن يولد ابني غبياً
وليقولوا أنه بليد وجاهل
يعيش حياته بهدوء ونعومة

مثل أي وزير في هذه الحكومة..

***

قصيدة ـ ذكرى ماريا ـ آ ـ

–في ذلك اليوم من أيام سبتمبر
تحت أشعة القمر الزرقاء
كنا خلف شجرة خوخ نتستّر
نتعانق، كان حبنا في الخفاء
هامساً شاحباً لم يزل يتعثر
كنت أضمها كأنها حلم أخضر
فوقنا السماء صيفية البهاء
وغيمة سبحت، أمعنت فيها النظر
هي عالية جداً وكانت بيضاء
ثم تلاشت لم يعد لها أثر..

. 2 .

. منذ ذلك اليوم سبحت نجوم وأقمار
فوقنا، مروراً بنا ومن جانبينا
لم نعد نرى للخوخ أية أشجار
تسألني عن الحب في قلبينا
أجيبك: لا أذكره تخونني أفكار
أقول: لقد غاب عني الآن وجهها
مع أنني ضممتها إلي مرة وقبلتها

. 3 .

لكن حتى تلك القبلة نسيتها
لولا وجود الغيمة تلك الأثناء
مازلت حتى اليوم أذكرها
بيضاء ناصعة في أعلى سماء
أشجار الخوخ ما زالت
ربما تتفتح أزهارها
وتلك البنت ربما صارت
أمّاً لسبعة أبناء
لكن الغيمة لم تدم طلّتها
سوى دقائق من ضياء
تلاشت عندما أبصرتها
تحولت إلى هواء في الهواء

❑❑❑

كيف أحبك

■ جورا دافنيج ■
ترجمة: هدى علي التميمي

أحبك، لأنني لا أقدر أن لا أحبك.. أحبك لأني أعرف أنك تحبينني..

أحبك، لأنني لا أحب أن لا أحبك. أحبك لأنني أحب أن أحبك.

أحبك، لأنني أحبك

أحبك، ولماذا لا أحبك؟

أحبك، لأنه لديّ مسبب لأثمل، أحبك، لأني أحب أن أثمل

أحبك، لأني أحبك وأنا ثمل، أو أنت تحبينني وأنا أحبك وأنا ثمل، أحبك، لأن "الحب أقوى رغبة" كما يقول ستاندال.

أحبك، لأنك تحبين أن أحبك، أحبك، كي لا تفكري أني لا أحبك.

أحبك، لأنه كيف تكونين أنت لو لم أحبك. أحبك، لأنك ستكونين حزينة إذا لم أكن أحبك. أحبك، لأنك تحبين أن أحب...

أحبك، لأن الحب يحميني من الكره.

أحبك، لأن "المرأة ملك الرجل الذي يحبها"، كما يقول ستاندال

الذي كان يحب أيضاً.

أحبك، لأنه لا يوجد أي سبب كي لا أحبك

أحبك، حين لا أكون أحبك. أحبك، لأنه لا يوجد سبب أن لا يحبك أحد. أحبك حين لا أحبك.

أحبك كي يصبح الليل نهاراً لي. أحبك، كي لا يصبح النهار ليلاً.

أحبك كي يكون النهار نهاراً..

أحبك كي أقدر أن أقارنك. أقارنك باحمرار الخدود الذي أقارنه بالفجر الذي أقارنه بك..

أحبك، لأنك تدركين أني لست الوحيد في هذا العالم. أحبك، لأنك الوحيدة في هذا العالم.

أحبك، لأن "الحب زهرة يانعه" كما قال ستاندال الذي كان يحب أيضاً، كان يحب اديلا ربيفا..

أحبك كالغروب فوق النهر..

أحبك كالشجرة الوحيده، أو لو أنك لست وحيدة كثيراً،

أحبك كالأدب، مجموعة الكلمات، التي لها معانٍ تافهه وقيمة الذهب.

أحبك كالطير القادم الذي يُسمع رفرفة جناحه في الأذن وزقزقته في القلب.

أحبك كالوردة التي يخرج منها فراش أبيض وزهور البنفسج.

أحبك كما أحب المجاز الذي ينقذ الروح من عالم الوحدة.

أحبك هكذا.. أحبك هكذا..

أحبك ولا تعضبي عليّ حين أهاتفك يا حمقاء..

بورتريـــــــه

للكاتب اليوغسلافي: موفا كابر

في شتاء سنة 1941- طلب أبي من رسام معروف في بلغراد رسم صورة لأمي بحجمها الطبيعي. جلست أمي أمام الرسام مدة ثلاثة أسابيع. كان الرسام يؤجل إكمال الصورة باستمرار، مع أنه قد استلم مقدم المبلغ. أتوقع أنه معجب بأمي لأنها كانت حسناء وجميلة جداً آنذاك..

بدأت الحرب في الربيع – وذهب أبي إلى الحرب واستشهد في بدايتها. وبقينا نحن وحدنا. في البداية باعت أمي أغراض بيتنا ومن ثم عملت في البيوت.

كبرت أمي في ليلة وضحاها، ولكي يحصل على النقود باع الرسام صورة أمي إلى شخص مجهول، ومن يعلم عدد الذين اشتروها وعلى كم حائط علقت لوحة أمي؟

في أحد الأيام بعد الحرب أخبرنا شخص بأنه قد شاهد صورة أمي تباع في محل لبيع الأغراض العتيقة في شارع "هارت فيكوي" وذهبنا إلى هناك، كان عمري آنذاك تسع سنوات وأتذكر كل شيء بوضوح، كان الدكان عميقاً ومظلماً ومملوءاً بالأغراض العتيقة. فوق باب الدكان كانت هناك أفعى كبيرة محنطة مكتوب تحتها "حية بيتون" مصطادة في "تشيمايدن". لوحة أمي كانت قرب الباب، كانت تُرى بوضوح لأن مكانها كان مضاءاً.

في تلك اللحظة تأكدت كم كانت أمي جميلة، كان ظل قبعة القش مع الشريط الأزرق واقعاً على عينيّ أمي الجميلتين الواسعتين وعلى الكتاب

المفتوح في حضنها. كانت أمي ترتدي فستاناً أبيض بلا أكمام.

كانت الصورة جميلة وتدل على أن الرسام قد رسمها بحب ورغبة شديدة، توقفنا عندها فترة طويلة..

-بكم هذه الصورة؟ -سألت البائع أخيراً.

-بعشرين ألف- أجاب العجوز

وقتئذ كان المبلغ كبيراً لأننا كنا نقضي شهرنا بالفين فقط، وقد كان الرسام من أفضل الرسامين في البلد قبل الحرب..

أمسكت أمي يدي كي نغادر الدكان.

-أ.. عفواً مدام- أوقفنا البائع وهو ينظر إلى الصورة- هل أنتِ السيدة التي في هذه الصورة؟

لم تجب أمي مباشرة، نظرت إلى يديها المخدشتين من العمل ونفضت عن فستانها الذي ذهب عنه لون فتوته، ومررت يدها على شعرها الذي بات أبيض...

-لست أنا. قالت وغادرنا...- - - -

❑❑❑

القصـــــة

1- " اللوحـــة" بقلـــم الكاتـــب الإيطـــالي البيرتـــو مورافيـــا
ترجمة : وفاء شوكت

2-"" فـــــي أصــــــفهان" بقلـــــم ولـــــيم تريفـــــور،
ترجمة: د. علي عبد الأمير صالح.

3- "لمــــن أهتــــف "، بقلـــــم : برنــــارد داديـــــي ،
ترجمة: محمد أمين جميل الشامي

4- "حيـــوان أليـــف مـــدلل جـــداً " ، بقلـــم نيكـــولازا مـــوهر ،
ترجمة: حسن بحري

❒

اللوحـــة

■ للكاتب الإيطالي : البيرتو مورافيا ■
ترجمة : وفاء شوكت

البيرتو مورافيا

***ولد ألبيرتو مورافيا في روما عام 1907، وتوفي فيها عام 1990 ألَّف** كتابه الأول وهو في الثانية والعشرين من عمره: "غير المبالين" الكتاب الذي ضمن له الشهرة الفورية. وظهر كتابه "المرأة– الفهد"، وهي رواية طبعت بعد وفاته، عام 1991. ومن أعماله: "الاحتقار"، "السأم"، "رحلة إلى روما"، وأخيراً: "نزهات إفريقية". وظهر كتابه "جدل الأخابيط" في إيطاليا عام 1956، وهو مجموعة نصوص متهوِّرة، يبدو فيها مورافيا غير متوقَّع، ينهل من الميثولوجيا والأساطير الوثنية.*

***

استشار أحد تجَّار الكحول، يدعى مارتيناتي، وقد وجد نفسه يملك سيولةً نقدية وفيرة، كما يقال، أحد أبناء إخوته، كان يختلط بالأوساط الفنيَّة، وقرَّر استثمار جزء من مدَّخراته في شراء اللوحات. ترك مارتيناتي، الذي لم يكن خبيراً في هذا المجال، الأمر لابن أخيه، الذي قام سريعاً بجمع مجموعةٍ صغيرة من الأعمال الفنيَّة، لأفضل رسَّامينا المعاصرين.

لم يكن مارتيناتي، فيما سبق، لينفق قرشاً واحداً على هذه اللوحات، التي كان ابن أخيه يجعله يشتريها بأثمانٍ باهظة. وكان يتشبَّث بتصورين اثنين: الجمال الطبيعي والتقليد الحقيقي؛ ولو تُرك له المجال ليعبِّر عن رغبته، لاشترى هذه المناظر الموحية، والشخصيات التافهة، والفلاَّحات الصغيرات،

والرعاة، وأطفال الشوارع، والنباتات التي تؤكل التي تملأ محلات تجَّار الفن المذهبَّة، والتي تعتبر من أدنى اللوحات مستوى وأكثرها رواجاً من الناحية التجارية.

ومع ذلك، لم يكن مارتيناتي، وهو رجل جاهل، يملك الشجاعة الكافية لمعارضة ابن أخيه صراحةً، وكان يستمر، وهو يتنهَّد، بحشو منزله بهذه اللوحات التي يجدها، بالأحرى، ملطّخة بالألوان برعونةٍ، أكثر منها مرسومة.

وكانت تقوم بينه وبين ابن أخيه حرب خفيَّة. فكان مارتيناتي، وهو يواصل تمويل شراء هذه الأعمال الفنيَّة الرائعة المزعومة، يفكِّر ملياً في الثأر بغتةً من قريبه المعتد بنفسه. كان يود أن يمتلك لوحةٍ وأن يقدِّمها فجأةً لابن أخيه، الذي سيصيح عندئذٍ ويهزأ به، لكن الأمر سيَّان. فعلى الأقل، سيعرف مارتيناتي إلى أين ينظر، من بين جميع بقع الألوان التي توسِّخ جدران منزله.

ورأى مارتيناتي، أخيراً، وقد أصبح زائراً مجتهداً لصالات البيع ومخازن التحف، أنه وجد ضالَّته المنشودة. كان الأمر يتعلَّق بلوحةٍ ذات مقاييس كبيرة، تمثِّل كما حدَّد له البائع، مارك أنطونيو، الجنرال الكبير، والملكة كليوباترا. وتظهر في الصورة الملكة جالسةً على عرشها، مرتديةً ثوباً فخماً، والجنرال منحنٍ عند قدميها، إشارة للارتباط العاطفي بينهما وتُرى، في الخلفية، قاعةً كبيرةً، لها أعمدة من الرخام، وقبب مغطاة بالتصاوير الجدارية. ولم يكن مارتيناتي يقدِّر كثيراً نبل الموضوع فقط، بل إن اللوحة بذاتها، لأنه، كما شرح قائلاً لزوجته، كانت الشخصيتان فيها حيتين، ولا ينقصهما إلا القدرة على الكلام. ودفع مارتيناتي، دون علم ابن أخيه دائماً، ثمن اللوحة، وجعلهم يسلِّمونها له في منزله.

بعد أن ثبَّت اللوحة في مكان الشرف في قاعة الطعام، دعا مارتيناتي ابن أخيه، وأطلعه على مشتراه ليس دون اضطراب. لم يلقِ ابن أخيه نحو اللوحة أكثر من نظرةٍ خاطفة، ثم سأله بكم اشتراها؛ وأعلن أخيراً، ببرود، أن اللوحة كانت عبارة عن إنسانٍ فانٍ، وأنها تساوي أقل من ثمن إطارها. فأجابه مارتيناتي، غاضباً، أنه كان مقتنعاً بالعكس، وذلك لصدق الشخصيتين اللتين تبدوان حيتين. وإذا كانت هذه اللوحة، بشخصيها المماثلين كثيراً لكائنين

حقيقيين، لا تساوي شيئاً، فما قيمة هذه اللوحات الملطَّخة وغير المفهومة التي اشتراها له ابن أخيه إذاً؟ رفع ابن أخيه كتفيه، وقال له إنه قد سبق وشرح له ذلك ألف مرةٍ: إن ما يهمّ في الرسم هو الفن وليس الموضوع المصوَّر. فردَّ عليه مارتيناتي بأن القيمة الأساسية للوحةٍ ما، من وجهة نظره هو، هي في تصوير أشياء يمكننا فهمها والإعجاب بها. وعدا ذلك، كان من الأفضل ترك الجدران عارية. باختصار، كانت المناقشة تتفاقم بعد أن حاول مرةً أخيرة الشرح لعمه ماهيَّة الرسم الجيد، ثم نعته ابن أخيه بالعنيد والجاهل، وذهب وهو يصفق الباب وراءه.

وفي ذلك المساء بالذات، أعلن مارتيناتي لزوجته قائلاً: "هذا غير مجدٍ... لن أترك نفسي أبداً أقتنع بتفضيل بقعٍ ملّونةٍ، غير ذات معنى، على شخصين مثل هذين، حيَّين وحقيقيين جداً، حتى ليقال إنهما مستعدان للوثب خارج اللوحة". رفع عينيه لا إرادياً وهو يتحدَّث على هذا النحو، وأرسل نظرةً خاطفة إلى اللوحة. فوقعت الملعقة التي كان يرفعها إلى شفتيه عندئذٍ، في صحن حسائه، لأنه رأى أن هذين الشخصين الحقيقيين، والواقعيين جداً، قد غيرا وضعهما صراحةً. كانا جالسين أحدهما عند قدمي الآخر. وكان الشيء الذي لا يصدّق الآن، بحصر المعنى، هو أن مارك أنطونيو الذي جلس بدوره على العرش، قد حمل كليوباترا على ركبتيه. كان الوضع حميماً جداً؛ لكن الشخصين قد حافظا على جلالهما كاملاً.

طلب مارتيناتي، الذي لم يكن يصدِّق عينيه، من زوجته أن تنظر إلى اللوحة هي أيضاً. فنظرت وأدركت أن الشخصين قد غيّرا وضعهما حقاً. لكنها لم تدهش من ذلك، مثله. وجعلته يلاحظ، بكثير من الفطرة السليمة وكما كان يقول هو نفسه، إن الشخصين كانا حيَّين حقيقة وما هو الغريب إذاً في أنهما، وقد تعبا من الجلوس بالوضع ذاته، قد رغبا في تغييره؟ واضطر مارتيناتي، بعد تفكير إلى الاعتراف بأن هذه الملاحظة لم تكن دون أساس. وأنهيا وجبتهما وهما يعلِّقان على الحدَث، وينظران، من وقتٍ إلى آخر، إلى جلسةً الشخصين المتعانقين فوق، في اللَّوحة.

وفي اليوم التالي، كانت المفاجأة الجديدة: كان مارك أنطونيو، ربما لشعوره بالغيرة، يقف وذراعاه مرفوعتان، يهاجم كليوباترا، التي كانت تبدو أنها

تجيبه سريعاً وبالمثل.

قالت زوجة مارتيناتي، إذا حكمنا، على الأقل، على المظاهر، فإن لمارك أنطونيو كل الحق في التصرُّف على هذا النحو، لأن كليوباترا امرأة مغناج شهيرة. أما مارتيناتي، فأخذ يدافع عن كليوباترا بحماسة شديدة حتى أن زوجته، وقد أصابتها الغيرة بدورها، اتَّهمته بأنه ينمِّي ميلاً سرياً نحو الملكة المثيرة.

وذهب الزوجان للنوم بمزاجٍ سيِّء.

في تلك الليلة، بدا أن الزوجين قد اكتسبا فجأةً، إضافة إلى قدرتهما على الحركة، القدرة على الكلام. واستيقظ مارتيناتي على ضجة أصواتٍ ثائرة تصعد من قاعة الطعام، فذهب بثوب النوم وعلى رؤوس أصابعه، ليسترق السمع. كان صوت الملكة تسهل معرفته، بتنويعات نغماته المزماريَّة والخادعة؛ أما صوت مارك أنطونيو، فكان غليظاً وعنيفاً. لكن الكلمات لم تكن مفهومة. ربما كانا يتحدَّثان باللغة اللاتينية، أو ربما بالإغريقية، أو ربما بلغةٍ شرقيةٍ ما.

بقي مارتيناتي مختبئاً خلف الباب، فترة من الزمن، يستمع إلى هذين الصوتين اللذين يتشاجران، مسحوراً، كما صرَّح بذلك لزوجته فيما بعد، بهذا الحوار في الظلام، بلغةٍ مجهولة قديمة وذات نبرات أجشَّة، استحضرت عالماً مفقوداً، بأكمله، أخيراً، وقد شعر بالبرودة ترتفع من قدميه العاريتين عبر جسده كله، انحنى إلى الأمام وخاطر بقول: "صه!" حذرة. لكنهما تابعا نقاشهما كما لو أن الأمر لم يحصل. وعاد مارتيناتي، محبطاً، لينام، وظلَّ يسمع، طوال الليل، وهو نصف نائم، مساوماتهما في الظلام، في قاعة الطعام المجاورة لغرفة نومه.

بعد تلك الليلة، ضاعف الشخصان علامات الحياة. أحياناً كانا يتكلَّمان، وأحياناً يتخذان أكثر الأوضاع غرابةً وأكثرها حريةً، وأحياناً أخرى، بصراحة، كانا يخرجان من بابٍ مرسومٍ على الخلفية، ويتركان اللوحة خاوية. وهذه الطريقة بالمغادرة، هي التي كانت تزعج مارتيناتي خصوصاً. وكان يقول لنفسه، أوافق على أن يتجادلا ليلاً، وأوافق أيضاً على أن يتعانقا، ويتداعبا، الخ. أما أن يختفيا، فلا؛ كان ذلك يتخطى المألوف. فهو لم ينفق كل ذلك

المال ليحصل على لوحة خالية. وكانت زوجته ترد عليه قائلة: "إنه كان يثبت بهذه الكلمات، كعادته دائماً، أن تفكيره فظٌ ونفعي. فهذان الشخصان لم يكونا من المعدمين، الذين لا يملكون سوى غرفةٍ واحدة. كانا ملكة وقائداً رومانياً. والله وحده يعلم كم غرفةٍ يضم قصرهما! ومن الطبيعي جداً أن يحتجبا من وقتٍ إلى آخر، متعبين، لكونهما مرسومين. وكان مارتيناتي يرد عليها بأنهما قد رسما ليوجدا في الإطار، وليس للذهاب ليتفرَّغا لأعمالهما الصغيرة، إلا أن أكبر عيب لهذين الشخصين الحيين جداً هو طبيعة علاقاتهما الصاخبة وغير المتحفِّظة. وفي الوقت الحاضر، لم يعد ينقضي يوم أو ليلة، لا يتشاجران فيها، لسببٍ أو لآخر. وكانت نزاعاتهما المستمرة تحدث الكثير من الإزعاجات. فكانت، قبل كل شيء، تثير بين مارتيناتي وزوجته مشاجرات مماثلة، لأن زوجته كانت تتحيَّز للمسكين مارك أنطونيو، الذي كان، تبعاً لرأيها، ضحية امرأة عديمة الحياء والذَّمة، بينما كان مارتيناتي يدافع برقَّةٍ عن الملكة الجميلة. ثم إنهما كانا بالجلجلة الحنجرية المتقطِّعة لصديقهما، يمنعان الزوجين من أن يتناولا طعامهما بسلامٍ نهاراً، تماماً، كما يمنعانهما من النوم ليلاً. لم يعد هناك أدنى شك الآن في أن الشخصين حيَّان، وحيَّان جداً؛ لكن مارتيناتي بدأ يتمنى أن يكونا، على الأقل ليلاً وفي أثناء الوجبات، أقلَّ حياة.

وما زالا على هذه الحال، حتى أخذ مارتيناتي ينظر نظرةً مختلفة تماماً إلى اللوحات، التي كان يحتقرها فيما مضى، والتي جعله ابن أخيه يشتريها. صحيح أن النساء العاريات ذوات الأقدام الضخمة، والوجه الملتوي، والرجال الحول، والمشوَّهون، الذين يسكنون تلك اللوحات، كانوا لا يتحرَّكون ولا يتكلَّمون؛ لكن الآن، بدت غير واقعيتهم مفضَّلةً أكثر بكثير من حيوية العاشقين الملكيين وباختصار كان أولئك العراة، وتلك الرسومات، يقومون بواجبهم، ألا وهو البقاء جامدين داخل الإطار. وأعلن مارتيناتي لزوجته، أنه، بعد أن فكَّر جيداً بالموضوع، ربما كان الرسامون الحديثون على حق، بالرسم بهذه الطريقة، الخارجة عن كل مألوف، والبعيدة عن كل حقيقة. فالواقعية الحيَّة، على المدى الطويل، مثل واقعيةِ لوحةٍ قديمة، تصبح غير محتملة.

وبعد أن تردَّد كثيراً، حزم مارتيناتي أمره، أخيراً، في ليلةٍ، كان الصوتان يتشاجران فيها بشراسةٍ أعنفٍ من المعتاد، فذهب إلى قاعة الطعام، ورفع

اللوحة، وحملها إلى السقيفة، دون أن يهتم بالحوار الدائر فيها، ووضعها أرضاً على مقعد قديم محطَّم. ثم أعاد غلق الباب بالمفتاح، وعاد لينام من جديد.

❑❑❑

في أصفهــان

قصــة قصــيرة

■ تأليف: وليم تريفور ■
ترجمة : علي عبد الأمير صالح *

التقيا مصادفة، في مكتب الطابق العلوي لشركة شهرباغ السياحية. في مكتب الطابق الأرضي طلب غلام من نورمانتون الصعود إلى الطابق العلوي والانتظار هناك: الرحلة السياحية ستبدأ بعد قليل بسبب حصول عطل في محرك الحافلة الصغيرة.

كان مكتب الطابق العلوي أشبه بحجرة انتظار بالغة الصغر أكثر منها بمكتب، وهو مزود بمقاعد مرصوفة إزاء جدارين، كانت المقاعد بدائية: هياكل معدنية، وبلاستيك أحمر يعلوه مطاط زبدي**. كان ثمة نضد تتكدس عليه كراسات إرشادية إلى أصفهان بالفرنسية والألمانية، وأدلة إلى شيراز وبرسيبوليس*** بالإنجليزية. على الجدران ملصقات أصدرتها هيئة السياحة الإيرانية:

جبل داما فاند، طريق جالوس، راقصون شعبيون من القبائل الجنوبية، هز الهراوة، قصر عبادان في برسيبوليس، المدرسة الدينية في أصفهان. كانت الأجور والأمور الأخرى في شركة شهرباغ السياحية مدونة بشكل جلي:

---

* قاص ومترجم عراقي.
** مطاط إسفنجي يستخدم في الحشايا وما إليها.
*** اشتهرت قصور برسيبوليس بقاعة الأبدانا وهي بهو كبير فيه ما يقرب من مائة عمود- المترجم.

((رحلات سياحية في حافلة صغيرة فاخرة. أجرة الفرد الواحد (375) روبية (خمسة دولارات أمريكية). رحلات باللغتين الفرنسية والإنجليزية. الحافلة تأتي إلى الفندق وبخلافه تأتي أنت إلى مكتب الشركة. الدخول بأجرة (بقشيش) التبضع غير مسموح به. شركة شهرباغ السياحية تهديك أطيب تمنياتها)).

كانت هي تكتب خطاباً جوياً بقلم جاف ضاغطة على كراسة نشرتها على حقيبتها اليدوية. كان ترتيباً أخرق، بيد إنها لم تكنْ تبالي.

كانت تكتب باستمرار، لم ترفع بصرها عندما دخل، ولم تكنْ تتوقف عن الكتابة كي تفكر في معنى كل جملة. لم يكنْ أحد غيرهما في مكتب الطابق العلوي.

تناول بعض الكراسات من رفوف على النضد. وراح يقرأ:

((كانت أصفهان في سالف الزمان عاصمة للدولة السلجوقية)).

((هل ستشترك في الرحلة؟))

التفت لينظر إليها، مندهشاً من كونها إنجليزية. كانت نحيفة ومن الجائز أنها لن تكون فارعة الطول عندما تقوّم جذعها، امرأة في العقد الثالث من عمرها، من غير خاتم زواج. كانت عيناها مخفيتين وراء نظارتين شمسيتين كبيرتين ومدورتين في وجه شاحب. كان فمها حسياً، شفتاها غليظتين، شعرها أسود وناعم. كانت ترتدي فستاناً وردي اللون وتنتعل صندلاً بكعبٍ عالٍ. لم يكن في مظهرها ما يدل على الأناقة.

بالمقابل رأت هي رجلاً بدا لها إنجليزياً نموذجياً. كان رجلاً في منتصف العمر، أشيب، يرتدي بدلة كتانية ويحمل قبعة كتانية أشبه ببدلته. تظهر على وجهه خطوط وتجاعيد، حول عينيه بنحو خاص، وفمه. حينما يبتسم يظهر مزيد من الخطوط والتجاعيد. كانت بشرته ملوّحةً بالشمس، ويبدو من خلال لون بشرته التي لم تكنْ كذلك في ما مضى: أنه لم يمضِ في بلاد فارس غير أسابيع قلائل، هكذا ظنت هي.

((نعم، أنا ذاهب في الرحلة –قال– يوجد عطل في الحافلة الصغيرة)).

((هل نحن الاثنين وحدنا؟))

قال لها إنه لا يظن ذلك. الحافلة الصغيرة ستمر بالفنادق وتجمع الناس الذين سيبتاعون تذاكر الرحلة السياحية. أشار بيده إلى ملاحظة معلقة على الجدار.

نزعت نظارتيها المعتمتين. كانت عيناها علامتها المروَّعة: عينان بنيتان جميلتان، بأعماق لا حد لها، غامضتان في وجهها الأليف جداً. بدون النظارات الداكنة تبدو وكأنها امرأة هندية: الشفتان، الشعر والعينان، هذه كلها اتحدت كي تمنحها هذه الصفة. أما صوتها فقد كان إنجليزياً صافياً، وقد أضحى أكثر قبحاً مما كان عليه بسبب محاولاتها إخفاء الخنة الكوكنية*.

((كنت أكتب رسالةً إلى أمي)) قالت.

ابتسم لها وهز رأسه. لبستْ نظارتيها المعتمتين ثانيةً ولعقتْ نموذج الخطاب الجوي.

((الحافلة الصغيرة جاهزة))، قال الصبي من الطابق السفلي. كان شاباً باسم الثغر في حوالي الخامسة عشرة يضع نظارات ذات إطار أسود، أسنانه ناصعة البياض. كان يرتدي قميصاً أبيض اللون ذا أكمام مطوية إلى أعلى بأناقة وسروالاً قطنياً بنياً. ((من فضلكم الرحلة السياحية تبدأ الآن. أنا الدليل حافظ)).

–قادهما إلى الحافلة الصغيرة. ((أنتما ألمانيان أيضاً؟)) سأل حافظ وعندما أجابا أنهما إنجليزيان قال هو أن البريطانيين نادراً ما يأتون إلى إيران. ((الأمريكيون، الفرنسيون، الألمان يأتون عادة)).

دخلا الحافلة الصغيرة. التفت إليهما السائق وهز رأسه مبتسماً. تحدث إلى حافظ بالفارسية وضحك.

((روى لي نكتة)) قال حافظ. ((تمنى لي الخير. هذه رحلتي الأولى. معذرة، من فضلكم)). وراح يقرأ الكراسات والأدلة السياحية، لاعقاً شفتيه بقلق.

* *الكوكنية هي لهجة الأحياء الفقيرة في لندن- المترجم.*

((اسمي آيريس سميث)) قالت هي.

وأوضح هو أن اسمه نورمانتون.

اجتازت الحافلة الصغيرة أصفهان الزرقاء، مروراً بالقباب الزرق والمنائر، ودكاكين السياح في شارع شهرباغ المشجر، الموزاييك الأزرق يكسو السطوح الزرقاء في كل مكان؛ سيارات الأجرة هي الأخرى زرقاء اللون. لأن الأرض قاحلة فقد بدت الأشجار والأعشاب في أجمل منظر. كانت السماء باهتة وواعدة بالحرارة.

مرت الحافلة الصغيرة بفندق المتنزه، وفندق ((عبر القارات)) وفندق ((شاه عباس)) الذي كان نورمانتون مقيماً فيه.

لم تمر الحافلة بفندق (الأطلسي القديم)). حتى قيل لآيريس سميث في مطار طهران أن هذا الفندق رخيص ونظيف. جمعت الحافلة مجموعة من الفرنسيين وثنائياً ألمانياً كانت لهم مشكلة مع سفعة الشمس، وفتاتين أمريكيتين، تلوح على وجهيهما ملامح الصحة والعافية. تابع حافظ حديثة بالإنجليزية موضحاً أنها اللغة الأجنبية الوحيدة التي يعرفها. ((سيداتي– سادتي، أنا طالب من طهران)) أعلن هو مزهواً، ومن ثم اعترف قائلاً: ((أنا لا أعرف أصفهان جيداً)).

قائد الفريق الفرنسي رجل يبدو سريع الغضب، خيل لنورمانتون أنه بروفيسور جامعي، عبر عن احتجاجه لأن دليلهم لا يستطيع أن يتكلم الفرنسية واحتج ثانية عندما قال حافظ أنه لا يعرف أصفهان جيداً، شاكياً بأنه تعرض إلى خداع كبير.

((لا، لا)) رد حافظ. ((سيدي، هذه ليست غلطتي، أنا طالب إيراني مسكين، سيدي. ليلة أمس وصلت طهران أول مرة. لم يتمكن والدي من إرسالي إلى أصفهان قبلاً)).

ابتسم للفرنسي سريع الغضب. ((إذاً اصغوا إليّ، سيداتي–سادتي. هذا الصباح بدأنا رحلتنا السعيدة، وشاهدنا مناظر عديدة مثيرة للفضول)). لمعتْ

البسمة على محياه ثانيةً وراح يقرأ بالإنجليزية من كراس ((الخطوط الجوية الإيرانية)): ((أصفهان هي تحفة إيران الإسلامية، لكنها أُنشئت قبل ألفي عام! ها نحن الآن، سيداتي- سادتي، في جيهيل سوتون. هذه مقصورة الجمال الغنائي، قلعة ذات أربعين عموداً اعتاد شاه عباس الثاني أن يستقبل فيها ضيوفه الملكيين، من فضلكم جميعاً غادروا الحافلة)).

تجول نورمانتون وحده بين الأعمدة الأربعين للقلعة. أخذت الفتاتان الأمريكيتان الصور الفوتوغرافية وحذا الألمانيان حذوهما. استخدم أحد أعضاء الفريق الفرنسي كاميرا متحركة، مع أن السياح وأدلتهم وحدهم الذين كانوا يتحركون. الفتاة المدعوة آيريس سميث بدت شاردة الذهن، هكذا ظن نورمانتون، بينما كانت تتمايل بمشيتها.

((الآن سنذهب إلى مسجد الشاه)) صاح حافظ، وصفق بيديه كي يجمع السياح. تابع الفرنسي الغاضب اعتراضه، شاكياً من ضياع الوقت في جيهيل سوتون. ابتسم حافظ له.

((مسجد الشاه)) قرأ حافظ من كراسة عندما بدأت الحافلة تسير بهم ثانية، ((هو أبرز المساجد وأكثرها إثارة للإعجاب، شيده شاه عباس الأعظم في مطلع القرن السابع عشر)).

وحينما وصلت الحافلة تخوم مسجد الشاه اتضح أن المسجد مغلق بوجه السياح بسبب أعمال الصيانة والترميم الجارية فيه. ولسوء الحظ، كان هناك الشيخ لطف الله.

((والآن سنبدأ الرحلة لمشاهدة حياكة السجاد)) قال حافظ، هازاً رأسه إزاء احتجاجات البروفيسور الفرنسي.

تحركت الكاميرات بين حائكات السجاد، نساء من كل الأعمار، يصنعن وبسرعة السجاد الأصفهاني بغية تصديره للخارج. ((انظروا حالاً)) كان حافظ يقود السياح مشيراً باصبعه إلى سجادة نقشت عليها ملامح الرئيس جون كنيدي ((سيداتي- سادتي تأملوا المهارة والدقة في العمل)).

في الحافلة الصغيرة أعلن حافظ أنهم في طريقهم لمشاهدة مسجد الجمعة. وأوضح، بعد أن استشار كراساته، أن هذا المسجد يعرض لنا فن العمارة الفارسية من القرن التاسع حتى القرن الثامن عشر– وقرأ: [إنه أقدم المساجد في أصفهان وأكبرها. لا تفوتكم فرصة مشاهدته! منائر عديدة في أزقة ضيقة!] سيداتي سادتي، من فضلكم غادروا الحافلة. الرجاء العودة إلى الحافلة في غضون ساعة واحدة)).

وقتذاك كان الفرنسيون يثرثرون. كانت الرحلة السياحية منظمة في جدول على أن تتواصل تباعاً، وتتضمن زيارة لكل الأماكن السياحية التي يهفو الأجانب لرؤيتها. الرحلة تكلف ثلاثمائة وخمس وسبعن روبية.

((حسن، سيداتي–سادتي)) قال حافظ ((سيداتي – سادتي هلموا إليّ لتأخذوا المعلومات. السيدات والسادة الآخرون يأتون إلى الحافلة الصغيرة في غضون ساعة واحدة)).

إن ساعةً في مسجد الجمعة وقت طويل. تجول نورمانتون بعيداً عن المسجد، ماراً بأزقة متربة ومزدحمة، ومشى في ساحات الأسواق المكشوفة حيث نام كتاب العرائض جالسين على مقاعدهم، منتظرين زبائنهم من الأميين ليسطروا مشاكلهم على الورق. في الشمس الساطعة، الحارة، يساوم الريفيون أصحاب الحوانيت ذوي العقل والفطنة ليبيعوا لهم منتوجاتهم. مقرفصين على التراب، يصنع الاسكافيون الأحذية، على كرسي خشب تحت شجرة تتم حلاقة ذقن رجل. رجال آخرون يحتسون الشراب، يتجادلون كلما سمحت بذلك حرارة الطقس. نساء مسرعات يرتدين الحجاب، يتوقفنَ قليلاً عند أكشاك الجزارة لشراء أحشاء الذبائح أو يتلمسن الرز المعروض للبيع.

((سيد نورمانتون، لقد ابتعدتَ عن طريق السياح)).

قالت آيريس. كان خفاها البيضاوان مكسوين بالتراب. بدت عليها ملامح التعب.

((وأنتِ، أيضاً)) قال هو.

((تسعدني رؤيتكَ. كنت أود السؤال عن ثمن ذلك الفستان)).

أشارت بإصبعها إلى فستان أزرق لين معلق في كشك. أوضحت بأنه من العسير أن تسأل امرأة في هذا الجزء من العالم عن ثمن شيء. هي تعرف ذلك من خلال عيشها ردحاً من الزمن في بومبي.

سأل هو صاحب الكشك عن ثمن الفستان، تبين أن ثمنه باهظ جداً، أما بالنسبة لنورمانتون فقد بدا رخيصاً. لحقهما صاحب الكشك عبر الشارع مبدياً استعداده لتقليل السعر، قائلاً إن بحوزته بضائع أخرى، حقائب، أقمشة قطنية، صور على العاج، كل الأعمال الجميلة، كل الصفقات الرخيصة. أخبره نورمانتون أن يبتعد عنهما.

((أتسكنين في بومبي؟)) وساءل نفسه ما إذا كانت أغلب الظن هندية، ترعرعت في لندن، أو لعلها هجينة.

((أجل. أسكن في بومبي. وغالباً في بريطانيا)).

كان ذاك جواب امرأة لا تمت بصلة إلى آيريس سميث: كان جواب امرأة تتسم بالجلال والعظمة، جواب امرأة من طراز خاص، امرأة تمتاز بالجمال والثروة.

((لم أكن يوماً في بومبي)). قال هو.

((الحياة جيدة هناك. الحياة الاجتماعية لا بأس بها)).

عادا إلى مسجد الجمعة.

((رأيت كل هذا؟)) أومأ نورمانتون إلى المسجد.

أجابت بأنها فعلت، بينما ساوره شعور بأنها لم تكن تبالي بالمسجد كثيراً. ولم يحدسْ ما الذي جذبها إلى أصفهان.

((أنا أهوى السفر)) قالت هي.

كان الفرنسيون قد اتخذوا مواقعهم في الحافلة الصغيرة، كلهم عدا الرجل الذي يحمل الكاميرا المتحركة. كانوا يتحدثون فيما بينهم بصوتٍ عال، شاكين

من حافظ وشركة شهرباغ السياحية. وصل الألمانيان، وقد توردت بشرتهما المسفوعة بالشمس جراء التعب. وصل حافظ برفقة الشابتين الأمريكيتين. كان يضحك، وراح يعابثهما.

((إذاً)) قال هو في الحافلة الصغيرة، ((نبدأ رحلتنا الآن إلى المنائر المهتزة)) وقرأ: ((منارتان قادرتان على الاهتزاز. ثمانية كيلومترات خارج المدينة. منارتان شهيرتان جداً، سيداتي سادتي، منارتان مثيرتان للفضول)).

أدار السائق محرك الحافلة، غير أن الفرنسيين اعترضوا صائحين، موضحين بأن الرجل ذا الكاميرا المتحركة قد تخلف عنهم. وصرخت امرأة بلباس أحمر:

((أين ذهب هو؟)).

((سأحكي لكما مزحة قاسية)) قال حافظ للشابتين الأمريكيتين. ((دُعي طالب إيراني إلى حفلة-))

((انتباه!)) هتفت المرأة بالفستان الأحمر.

((معتوه!)) صاح البروفيسور على حافظ.

ابتسم حافظ لهم. لم يفهم مشكلتهم، قال، بينما واصلوا هم الصياح عليه. نزع نظارته ببطء ومسح طبقة الغبار التي تراكمت عليها. ((إذاً حضر طالب إيراني حفلة)) بدأ حديثه ثانيةً.

قال نورمانتون: ((أظن أن أحداً تخلف عن المجيء، الرجل ذو الكاميرا المتحركة)).

ضحك سائق الحافلة وبعد أن أدرك حافظ غلطته ضحك هو الآخر. جلس على مقعد بجانب الفتاتين الأمريكيتين وقهقه بعفوية، ضارباً ركبتيه بقبضته مكشراً عن أسنانه البيض.

عاد السائق بسيارته إلى الوراء، وإصبعه على المنبه. ((رجل سيىء!)) قال حافظ للفرنسي حين صعد إلى الحافلة، ضاحكاً من جديد. ((هيه، هيه، هيه)) صاح، وضحك السائق والفتاتان الأمريكيتان.

((مجنون.. لا يمكن تصديقه!)) دمدم أحد الفرنسيين بنزق.

نظر نورمانتون عبر الحافلة الصغيرة واكتشف أن آيريس سميث، قد تسلتْ بهذه العاطفة الغريبة، وأنها كانت تتطلع إليه. ابتسم لها وابتسمت له.

حث حافظ رجلين على صعود المنارات المهتزة وهزها. أخذ الفرنسي صوراً متحركة لهذه الحركة. أعلن حافظ أنه على مقربة من هذا المكان يقع ضريح ناسك. أشار بإصبعه إلى المشهد من فوق السقف الذي كانوا يقفون عليه. قرأ ببطء من أحد الكراسات التي بحوزته، مخبراً إياهم بأن المشهد رائع. قال للفتاتين الأمريكيتين: تأمل الطالب طائرة على صدر فتاة جميلة. فسألته الفتاة: ((لماذا تتأمل الطائرة؟ هل أحببت طائرتي؟)) فأجابها الطالب: ((أنا لا أحب الطائرة، بل المطار، هذه مزحة فارسية)).

كانت الحرارة شديدة على السطح ذي المنائر المهتزة. وضع نورمانتون قبعته الكتان على رأسه. وربطت آيريس سميث حول رأسها لفاعاً من الشيفون.

((الآن نبدأ رحلتنا إلى مكاتب الشركة)) قال حافظ. ((بعد ظهر هذا اليوم نزور كنيسة فانك. ومعبد النار المثير للفضول.)) استشار كراساته وقرأ: ((ونزور المتحف الأرمني. وهنا يكون في وسعكم رؤية مجموعة من المخطوطات والرسوم القديمة.)).

حين وصلت الحافلة الصغيرة تخوم مكاتب شركة شهرباغ السياحية قال حافظ إنه ينبغي لكل شخص أن يدخل. قادهم عبر مكتب الطابق الأرضي ومن ثم صعد بهم إلى مكتب الطابق العلوي. قدم لهم الشاي. كما قدم لهم حافظ الحلوى في سلة، قطع صغيرة مغلفة من الحلوى المصنوعة محلياً، قال حافظ إنها طيبة المذاق. رجال كثيرون يرتدون بذلات خفيفة، المسؤولون في شركة شهرباغ السياحية، يحتسون الشاي أيضاً، حينما شكا البروفيسور الفرنسي قائلاً إن الرحلة لم تكن مقنعة، ابتسم الرجال، وأنكروا معرفة الإنجليزية والفرنسية، وأنهم لا يستطيعون التمييز بين لغة وأخرى حين يتحول البروفيسور في حديثه من لغة إلى أخرى. وخمن نورمانتون أن في ميسور الفرنسيين التحدث بطلاقة في كلتا اللغتين.

((هل ستواصلين الرحلة بعد الظهر؟)) سأل آيريس سميث. هل ستأتين لمشاهدة كنيسة فانك والمتحف الأرمني؟ سنزور أيضاً المدرسة الدينية، وهي في الواقع أجمل الأماكن قاطبة. لن تكتمل الرحلة السياحية بدونها.)).

((هل شاركت في الرحلة قبلاً؟))

((تجولت هنا وهناك. أتيح لي أن أتعرف على أصفهان.))

((إذا لم–))

((إنه شيء لا بد منه. الرحلات السياحية هي دوماً حافلة بالمفاجآت. أولاً، وقبل كل شيء، إنك تتعرفين على أناس جدد في كل رحلة سياحية))

((سوف أنعم بالراحة بعد الظهر)).

((من السهل عليك أن تجدي المدرسة الدينية، إنها لا تبعد كثيراً عن فندق شاه عباس)).

((هل تقيم هناك؟))

((نعم.))

أحبت معرفة الكثير من التفاصيل عنه. كان في وسعه رؤية هذا الفضول في عينيها، لأنها نزعتْ نظاراتها المعتمة. مع ذلك لم يؤمنْ بأن مظهره الخارجي كان محيراً كمظهرها. قالت: ((سمعتُ أنه جميل. أعني الفندق.))

((أجل، إنه كذلك)).

((في اعتقادي أن كل شيء في أصفهان جميل.))

((هل ستمكثين هنا وقتاً طويلاً؟))

((حتى صباح الغد. سآخذ حافلة الساعة الخامسة للعودة إلى طهران. أتيتُ ليلة أمس)).

((من لندن؟))

((نعم.))

انتهت حفلة الشاي. انحنى الرجال الذين يرتدون الملابس الخفيفة. أخبر

حافظ الفتاتين الإنجليزيتين أنه يتطلع للقاء بهما ثانيةً الساعة الثانية بعد الظهر ويمكنهم اللقاء من جديد مساءً إذا لم يكن عندهما ما تفعلانه. ابتسم للجميع.. ووعدهم بأن رحلتهم السياحية الساعة الثانية ستكون سعيدة أيضاً. وأن له الشرف أن يقدم لهم المعلومات التي يرغبون بها.

ودع نورمانتون آيريس سميث. هو أيضاً لن يشارك في رحلة بعد الظهر، قال لها.

لكنه لم يضف قائلاً إن أناس الرحلة الصباحية لن يكونوا ممتعين في رحلة بعد الظهر: لن يكون الأمر مضحكاً إذا ما تركوا وراءهم الفرنسي بالكاميرا المتحركة، إن غضب البروفسور ولغة حافظ المبسطة من السهل أن يصحبا مضجرين كلما تثاقل النهار.

نصحها ثانيةً أن لا تفّوت فرصة زيارة المدرسة الدينية. ثمة سوق شرقي (بازار) سياحي بجانبها، ذو حوانيت تبيع السلع النسوية، حيث بوسعها أن تبتاع فستاناً. غير أن الأسعار غالية هناك. هزت رأسها: كانت تهوى جمع السلع.

قطع الطريق إلى ((فندق شاه عباس)) ماشياً. نسي كل ما يتعلق بآيريس سميث.

***

تناولت حبة منّوم معتدل ونامت في سريرها في ((فندق الأطلسي القديم)). عندما أفاقت من نومها كان الوقت السابعة إلا ربعاً.

كانت الحجرة معتمة تقريباً لأنها أسدلتْ الستائر. خلعتْ فستانها الوردي وعلقته. اضطجعت بتنورتها التحتانية، متطلعة بنعاس إلى سقف لم يكن بميسورها رؤيته. على مدى دقائق قليلة قبل نومها مسحت عيناها شبكة شقوق السقف ودهانه المتقشر. كان ثمة ضياء كافٍ، مع أن الستائر كانت مسدلة.

انسلت من سريرها ومشتْ إلى النافذة. كان الوقت غسقاً في الخارج، ثمة ضياء يختلف كثيراً عن نور الشمس الساطع بعد الظهر. ليلة أمس، في

منتصف الليل عندما وصلت، كان الاختلاف حاداً أيضاً: كان الليل مظلماً كالقار، يخيم على أصفهان سكون تام.

ليس ثمة سكون الآن. سيارات الأجرة تدور محركاتها بسرعة حينما تتوقف في الأمكنة التي تزدحم فيها حركة المرور عند تخوم فندق الأطلسي القديم. سياح يثرثرون في لغات شتى. مجاميع من الأطفال، عائدين من مدرسة بعد الظهر، ينادي أحدهم الآخر فيما هم يسيرون على الأرصفة. شرطة المرور ينفخون في صفاراتهم.

أضواء النيون تومض في الشفق، وفي البعيد بوسعها أن ترى القبة الكبيرة المنورة للمدرسة الدينية، التي بدتْ كجوهرة زرقاء ضخمة تهيمن على كل شيء.

اغتسلت وارتدتْ ثيابها، فتحت حقيبة السفر العائدة لها كي تجد رداءاً أبيض اللون خاطته لها أمها، وشالاً أسود ذا أهداب ينسجم معه. دعكت التراب العالق بصندلها مستخدمة ورقة كلينكس. سيكون من الأجمل أن تنتعل زوجاً مختلفاً من الأحذية، يناسب المساء، غير أن هذا يعني تفريغ محتويات حقيبة السفر وعلى أي حال من سيكون هناك ليلاحظ هندامها؟ أخذت دواءً لأنها كانت تشكو طوال شهور من سعال بسيط ومزعج يأتيها دوماً في الأمسيات. الأمر سيان: كلما عادت إلى إنجلترا تصاب بالسعال.

في حجرته قرأ أن الشاه في موسكو، يتفاوض مع الروس بخصوص قضية ما. أغمض عينيه، تاركاً الصحيفة تسقط على السجادة.

في السابعة ينبغي له أن ينزل إلى الطابق السفلي ويجلس في المشرب ويراقب حفلات السياح. إنهم يعرفونه في المشرب الآن. حالما يدخل يرفع أحد ندل المشرب إصبعاً ويهز رأسه. وبعد مرور دقيقة يصل إليه قدح الفودكا-عصير الليمون مع الثلج المسحوق. ((هل كان يومك جميلاً، سيدي؟)) يسأله النادل، أياً كان من ندل المشرب.

منذ رحلة شهرباغ السياحية كان قد تناول شطيرة (سندويتش) الدجاج

وتمشى، حوالي عشرة كيلومترات. ولأنه كان مرهقاً، أخذ حماماً، سر بجريان الماء فوق بدنه، غالبه النعاس لكن برد الماء جعله يقشعر. تمدد على سريره وبعدها ارتدى ملابسه على مهل، لبس بدلة كتان مختلفة.

كانت حجرته في فندق شاه عباس واسعةً، ذات شرفة وصور فوتوغرافية مكبرة لقباب ومنائر وسرير مزدوج بحجم باحة رقص في نادٍ ليلي. حالما وقع بصره على السرير أول مرة ظل يفكر بأن سريره كبير وهو أشبه بباحة رقص. كانت الحجرة نفسها واسعة إلى درجة أن عائلةً كاملةً يمكنها أن تسكن فيها.

في السابعة نزل إلى الطابق الأرضي، مستخدماً درجات السلم لأنه يكره المصاعد الكهربائية، وعلى أية حال، إنه شيء جميل أن تتمشى في فندق فاخر. في الباحة وصلتْ مجموعة من أربعين فرداً أو نحو ذلك يحملون الجنسية السويسرية. وقف عند عمود مدة دقيقة واحدة يراقبهم. قائدهم يجري الترتيبات عند المكتب، بينما كان الحمالون يحملون أمتعتهم من حافلة المطار. بدا السرور جلياً على وجوههم عندما ميزوا حقائبهم. حدس نورمانتون أنهم آثاريون سويسريون، مجموعة سياحية تنتمي لإحدى جمعيات جنيف. ومن ثم، بدلاً من أن يتوجه مباشرة إلى المشرب، سار خارج الفندق ودخل في الغسق.

التقيا في بازار السياح. اشترت هي دبوس زينة، ومربعاً من القطن الملون، وحقيبة يد من الكانفا، عندما شاهدها، أدرك فوراً أنه جاء إلى سوق السياح لأنها من الجائز أن تكون هناك. سارا معاً، وكانا يقارنان بين أسعار المنمنات العاجية، وأسعار مناظر طبيعية للعبة البولو التقليدية، التي سبق وأن قدروا أثمانها. إنه الفضول، وحده، الذي جعله يرغب بتجديد تعارفهما.

((المدرسة الدينية مغلقة))، قالت هي.

((يمكنك دخولها رغم ذلك)).

قادها من البازار وقرع جرساً خارج المدرسة، أعطى الحمال بضع روبيات. قال بأنهما لن يتأخرا كثيراً.

أذهلها الهدوء، سكون الباحات المفتوحة، جدران الموزائيك الأزرق، الماء الأزرق، كان ثمة رجال يصلون صامتين. أطلقت آيريس على هذا المكان تسمية: غار الله. سمعتْ صوتاً وقالت إنه صوت عندليب، مع أن العنادل توجد في شيراز. ((خمر وورد وعنادل))، قال هو لأنه يدرك جيداً أن ذلك يدخل البهجة إلى قلبها. شيراز، مدينة جميلة أيضاً، غير أن جمالها لا يضاهي جمال أصفهان. الحشائش في باحات المدرسة الدينية لم تكن تشبه الحشائش الاعتيادية، قالت هي. حتى أحجار الرصيف والماء اكتسبت بعداً كلي الزرقة. كان الأزرق هو لون القداسة: يمكنك أن تشعر بالقداسة في هذا المكان.

((هذا المكان أجمل من تاج محل. إنه سحر خالص)).

((أترغبين أن تشربي شيئاً ما، آنسة سميث؟ يمكنني أن أريك سحر فندق شاه عباس)).

((أحب الشراب)).

لم تكن ترتدي عويناتها المعتمة. كلما تحدثت كانت خنة صوتها تضايقه، إلا أن عينيها بدتا أكثر ترفاً مما كانتا عليه في ضوء النهار الساطع. كان يخجل من أن يبوح لها بأن عينيها كانتا جميلتين كهيكل المدرسة الدينية، غير أن إشارة كهذه ربما يساء فهمها.

((أي الأشربة تفضلين؟)) سألها في مشرب الفندق. حولهم من كل الجهات كان الفريق السويسري يتحدث بالفرنسية. فريق من بائعي الزيت التكسانيين وزوجاتهم، الذين كانوا في المشرب ليلة أمس، كانوا هناك ثانية، يحتلون الزاوية ذاتها. الألمانيان اللذان شاركا في رحلة شهرباغ كانا هناك أيضاً، ومعهم ألمان آخرون عقدوا معهم علاقات صداقة.

((أرغب بقليلٍ من الويسكي))– قالت هي– ((مع الصودا. هذا لطف منك.))

عندما أتاهما النادل بالمشروبات اقترح عليها أن يقوما بجولةٍ في الفندق

وأن يكون هو مرشدها. يمكنهما أن يشربا خلال طوافهما في الفندق. قال هو: ((سأكون أنا المرشد حافظ)).

شعر بالمتعة وهو يريها مرافق الفندق لأنها طوال الوقت كانت تعبر عن إعجابها بإطلاق الأصوات، وكانت تحبس أنفاسها في الممرات الرخامية وتتلمس بأصابعها جدران الموزاييك التي لا نهاية لها، غرقت بصندلها في أكوام السجاد. كل شيء من حولها كان سحراً، قالت هي: وميض الذهب والزجاج الصافي كالمرايا بين زرقة وحمرة الموزائيك، الأثاث الفاخر، درجات السلم، والثريات.

((هذه غرفتي)) قال نورمانتون، وهو يدير المفتاح في قفل باب الماهوغاني الصقيل.

((خوش!))

((اجلسي، آنسة سميث.))

جلسا وراحا يرتشفان شرابهما. تحدثا عن الغرفة. خرجت هي إلى الشرفة وبعدها عادت وجلست. أمسى الطقس بارداً جداً، أشارت هي، وارتجفت قليلاً. سعلت.

((عندك زكام)).

((إنجلترا دوماً تسبب لي الزكام)).

جلسا في كرسيين ساندين، داكنين، مغلفين بنسيج صوفي خشن، وبينهما طاولة تستقر فوقها زجاجة. كانت خادمة الفندق قد طوت الفراش. أما منامته الخضراء فكانت جاهزة على الوسادة.

تحدثا عن الناس الذين كانوا معهما في الرحلة السياحية، حافظ والبروفيسور سريع الغضب، والفرنسي الذي يحمل الكاميرا المتحركة. شاهدتْ هي حافظ والشابتين الأمريكيتين في بازار السياح، وفي دكان الشاي (الجايخانة). الحافلة الصغيرة تعطلتْ بعد ظهر ذلك اليوم: شاهدها هو خارج المتحف الأرمني، كان سائق الحافلة وحافظ يفحصان أدوات التوصيل

الكهربائي.

((أمي تحب ذلك المكان))، قالت.

((المدرسة الدينية؟))

((أمي تتحسس روحها. وقداستها.))

((أمك تقيم في إنجلترا؟))

((نعم. في بيرنموث.))

((وأنتِ–))

((كنتُ في إجازة معها. أتيتُ لأمضي ستة أسابيع فبقيت عاماً كاملاً. زوجي يقيم في بومبي)).

نظر إلى كفها اليسرى، ظاناً أنه قد ارتكب خطأً.

((أنا لا ألبس خاتم الزواج. سأفعل ذلك عندما أعود ثانيةً إلى بومبي)).

((أترغبين بتناول العشاء)).

ترددت هي. بدأت تهز رأسها، ثم غيرتْ رأيها. ((هل أنت متأكد؟)) قالت هي. ((هنا، في الفندق؟))

((الطعام هو أقل الأشياء التي تبقى في الذاكرة)).

سألها عن رغبتها في تناول الطعام، لأنه أحس فجأةً بأنه لا يريد أن يمكث معها في غرفة النوم الكبيرة هذه. إنه شيء سار أن يريها الفندق، لكنه لا يريد سوء الفهم.

((لننزل إلى الطابق الأرضي)) قال هو.

في البار احتسيا كأسين آخرين. كان السويسريون قد انصرفوا وكذلك الألمان. كان التكسانيون أكثر صخباً مما كانوا عليه. ((كأساً ثانيةً، من فضلك)) طلب من النادل، وقرعا كأسيهما.

في بورنموث عملت هي بصفة كاتبة طابعة مختزلة طوال هذه السنة. في الماضي كانت كاتبة طابعة مختزلة عندما كانت هي وأمها تقيمان في لندن،

قبل زواجها. ((اسمي بعد الزواج هو سيدة أزان))، قالت هي.

((حين رأيتكِ أول مرة خطر ببالي أنك تشبهين النساء الهنديات.))

((ربما يراودك هذا التفكير عندما تتزوج امرأة هندية)).

((هل أنتِ إنجليزية تماماً؟))

((أشعر دوماً بانجذاب إلى الشرق. انجذاب روحي)).

كان حوارها أشبه بالمحادثة في رواية قصيرة. هذا إضافة إلى أن صوتها، وحذاءها غير المناسب، وسعالها، ولكونها لا ترتدي ملابس كافية: كل هذه الأشياء منسجمة مع بعضها، عيناها وحدهما بقيتا مختلفتين. وكلما تحدثت عن نفسها أكثر، بدت عيناها تعودان إلى إنسان آخر. قالت: ((أنا معجبة بزوجي أشد الإعجاب. إنه جد وسيم. ذكي جداً. يكبرني باثنين وعشرين عاماً)).

روتْ الحكاية بعدئذ، بينما كانا جالسين في البار. تزوجت، مع انها لم تقل ذلك صراحةً، من أجل المال. مع أنها قالت الحقيقة بجلاء عندما أعلنت انها معجبة كثيراً بزوجها، إلا أن الزواج لم يكنْ سعيداً تماماً. لسبب من الأسباب، لم تستطع هي أن تنجب الأطفال، وهي حقيقة لم يكونا يعرفانها في وقت الزواج، الأمر الذي أحزن زوجها عندما أمسى حقيقة ثابتة. وقد اغتمت هي أيضاً عندما اكتشفت أن زوجها لم يكن ثرياً بالدرجة التي ظهر بها. كان يمتهن التعامل بقطع الأثاث، قال ذلك في فندق ريجنت بلاس، عندما التقيا بالمصادفة حين كانت تنتظر امرءاً ما: كان ذلك شيئاً حقيقياً، إلا أنه أغفل أن يضيف بأن مهنة بيع الأثاث لا تدر ربحاً وفيراً. وقد حزنتْ هي كثيراً حين اكتشفت ليلة زواجهما الأولى إنها لا تحب لمساته.

وهناك أيضاً قضية أخرى: في منزلهما المكّون من طابق واحد في بومبي يقيم معها ومع زوجها أمه وإحدى خالاته، وشقيقه ومديره.

ولأنها فتاة لم تألف حياةً اجتماعية كهذه، فقد بدتْ معيشتها في مسكن من طابق واحد في بومبي عسيرةً.

((هذا الوضع يبدو أكثر من عسير)).

((غالباً)).

((تزوجك هو لأنك أشبه بالمرأة الهندية، بينما أنت على العكس من ذلك في شؤون أخرى. بشرتك الإنجليزية الشاحبة. ونبرتك –نبرتك الإنجليزية)).

((في بومبي أعطيت دروساً في فن الخطابة)).

طرفتْ عيناه، وبعدها ابتسم كي يغطي الفظاظة التي ربما ظهرت على محياه.

قالت: ((أعطيت الدروس للنساء الهنديات اللواتي يأتين إلى النادي. أنا وزوجي ننتمي إلى أحد النوادي الاجتماعية. الجانب الاجتماعي هو أفضل شيء في بومبي)).

((شيء غريب أن يتصورك المرء في بومبي)).

((فكرت بأنني قد لا أرجع. فكرت بأنني ربما أمكث هناك مع أمي. لكن ليس في إنجلترا الآن أشياء ممتعة)).

((أنا مولع بإنجلترا)).

((حسبتُ أنك من الجائز أن تكون مولعاً بها..)) سعلت ثانيةً، وتناولت دواءها من حقيبتها اليدوية وسكبت شيئاً منه في كأسها المليئة بالويسكي. جرعت ملء فمها من المزيج، وبعدها اعتذرت، قائلة بأنها لم تكنْ تشبه السيدات. إن سلوكاً كهذا يقابل بالامتعاض في النادي الاجتماعي)).

((يلزمك لبس سترة من صوف محبوك)). أومأ للنادل وطلب كأسين آخرين

((سأسكر)) قالت مقهقهة.

أحس بأن من حقه أن يكون فضولياً. فقصتها غريبة. تخيل الهنديات في النادي الاجتماعي يتحدثن الإنجليزية بخنة، لاويات شفاههن لتكوين الأصوات المحرّفة. تخيلها في مسكنها ذي الطابق الواحد، مع زوجها المسن الذي لم

يكن ثرياً، مع علاقاته ومدير مؤسسته.

إن حكايتها أشبه بحكاية جان صغيرة متجهمة، حكاية سندريلا مع أمير لم يكن أميراً، والعربة تحولت إلى يقطينة باردة كالثلج. القلق بزَّ الفضول الذي هيمن عليه، وساءل نفسه ثانية لماذا أقبل إلى أصفهان.

((لنتناول عشاءنا الآن))، اقترح بصوت مسرع نوعاً ما.

إلا أن السيدة أزان نظرت إليه بعينيها الحسيتين، وقالت إنها لا تستطيع أن تأكل شيئاً.

فكرت، إنه من الجائز أن يكون متزوجاً. ثمة ألم جلي في تقاسيم وجهه، مع أنه كثير الابتسام ويبدو خالي البال. ساءلت نفسها ما إذا أصيب بمرض خطير ذات يوم. حين أتى بها إلى غرفة نومه ساءلت نفسها عندما جلسا هناك ما إذا سيطارحها الغرام. لا تعرف إلا شيئاً قليلاً عن الرجال الذين يطارحون الغرام، ولا يبدو هو من هذا النوع. يبدو جذاباً جداً وتتمنى النساء أن يطارحهن الغرام. سلوكه رائع جداً؛ هو لطيف جداً.

((سأراقبك وأنت تتناول طعامك)) قالت. ((لا أبالي أبداً أن أراقبك إذا كنت جائعاً. لا أستطيع أن أحرمك من تناول طعامك)).

((طيب، أنا جائع قليلاً)).

فمه ينحني حين يتحدث عن أشياء كهذه، لأنه يبتسم خلال حديثه، ساءلت نفسها بأنه ربما يكون معمارياً. من اللحظة التي فكرت فيها بالمجيء إلى أصفهان أدركت إنها لم تكنْ مجرد فكرة. كانت تؤمن بالقضاء والقدر. ذهبا إلى المطعم، الذي كان واسعاً ومترفاً ككل شيء آخر في الفندق. كان المطعم، ضعيف الإضاءة، ذا قناديل زيت على كل مائدة من الموائد. أحبتْ الطريقة التي شرح بها للنادل أنها لا تريد تناول أي شيء. طلب لنفسه دجاجاً مشوياً وسَلَطة.

((أترغبين شيئاً من الخمر؟)) اقترح عليها، باسماً بالطريقة ذاتها. ((الخمر الفارسي لذيذ جداً)).

((أحب أن أشرب كأساً)).

طلب خمراً، قالتْ:

((هل تسافر دائماً وحدك؟))

((أجل.))

((لكنك متزوج؟))

((نعم، أنا متزوج)).

((وزوجتك أشبه بطائر منزلي؟))

((إنها طريقة حياة)).

تخيلته في منزلٍ بإحدى القرى، بالقرب من (موهيرست) أو ربما (سفن أوكس).

تخليت زوجته، امرأة مؤهلة، تجيد العمل في الحديقة، وتتقن أسلوب العلاقات العامة. لاحت لها زوجته بصورة جلية، ممتلئة الجسم نوعاً ما لكنها جميلة الملامح، تقطع البازلاء العطرة.

((لم تحدثني بشيء عن نفسك)) قالت هي.

((ليس ثمة إلا شيء قليل من الكلام. أخشى أن أقول أن ليس لي قصة كقصتك)).

((ما الذي أتى بكَ إلى أصفهان؟))

((أتيتُ لأقضي عطلتي فيها)).

((أتتصرف بعطلتك كيفما تشاء؟))

((أحب أن أتصرف بعطلتي على وفق مزاجي. أنا أحب الفنادق. أهوى النظر إلى الناس والتطواف هنا وهناك.))

((أنت مثلي. أنت تهوى السفر.))

((نعم. أهوى السفر.))

((أتخيلك في بيت ريفي، في إحدى المقاطعات)).

((هذا ذكاء منكِ)).

(يمكنني أن أرى زوجتك بوضوح)). وصفت المرأة التي كان بميسورها أن تراها بجلاء، من غير أن تذكر أنها بدينة بعض الشيء، هز رأسه. عندها رؤية ثانية، قال باسماً.

((الناس يقولون بأنني حساسة. سررت بلقائكَ))

((لقائي بك أدخل البهجة إلى قلبي. أن قصصاً كقصتك نادرة جداً)).

((إنها قصة حقيقية تماماً. كل كلمة منها)).

((أوه، أعرف ذلك.))

((هل أنتَ مهندس معماري؟))

((أنتِ امرأة رائعة))، قال هو.

انتهى من تناول طعامه وتقاسما كلاهما قنينة الخمر. شربا القهوة ثم طلبت منه أن يتفضل بطلب المزيد منها. الفريق السويسري غادر المطعم. وكذلك الألمانيان وأصدقاؤهم. تناول آخرون طعامهم وانصرفوا. وغادر التكسانيون المطعم حينما اقترحت سيدة أزان مزيداً من القهوة. لم تعدْ ثمة مائدة أخرى مشغولة.

((طبعاً))، قال.

تمنى أن تذهب الآن. أمضيا مساءً كاملاً معاً. لن ينسى هو حتى لو مرّ وقت طويل صوتها القبيح أو عينيها الجميلتين. وليس من اليسير عليه أن ينسى حكاية الجان التي أحزنتها، وهكذا سارت الأمور: انتهى المساء الآن.

جلب النادل القهوة، وقد بدت عليه ملامح التعب الشديد جراء العمل الروتيني.

قالت هي: ((أتعتقد أن علينا أن نحتسي كأساً أخرى؟ أتعتقد أن لديهم سكائر هنا؟))

شرب هو البراندي وشربت هي مزيداً من الويسكي. جلب لها النادل

سكائر أمريكية.

((الواقع لا أريد الرجوع إلى بومبي)) قالت.

((آسف لسماع ذلك.))

((أود البقاء أبداً في أصفهان)).

((سيصيبك ملل شديد. ليس ثمة نوادٍ اجتماعية. ليس هناك حياة اجتماعية من أي نوع لفرد إنجليزي، على ما أظن)).

((أنا أحب الحياة الاجتماعية قليلاً)) ابتسمت له، ووسعت فمها الحسي. ((كان والدي كاتباً على نضد في جمعية تعاونية. أنت لا تظن ذلك، صحيح؟))

((أبداً)) قال هو كاذباً.

((إنه سري الصغير. لو أنني أخبرتُ النساء في النادي به، أو أم زوجي أو عمته، فربما يصيبهم اهتياج عاطفي، لم أخبر حتى زوجي بذلك. أمي وأنا وحدنا نتقاسم هذا السر)).

((فهمت)).

((والآن أنت)).

((الأسرار لا تذاع إذا ما أفشيتها للغرباء)).

((لماذا تتصور أنني أخبرتك بهذا السر؟))

((لأننا سفن مبحرة ليلاً)).

((لأنك رجل عاطفي)).

حام النادل قريباً منهما ومن ثم اقترب منهما بشجاعة. الحانة تبقى مفتوحة لأي وقت يشاءان البقاء فيها. ثمة مشروبات كثيرة ومتنوعة في الحانة. بحذقٍ، رفع النادل إبريق القهوة وكوبيهما.

((إنه أشبه بساحر)) –قالت هي– ((كل شيء في أصفهان ساحر)).

((هل أنت مسرورة لأنك أتيتِ؟))

((أنا مسرورة بالمجيء لأنني التقيتك هنا)).

نهض. كان يلزمه الوقوف لحظة لأنها ما زالتْ جالسةً هناك، حقيبتها اليدوية على الطاولة، وشالها الأسود ذو الأهداب فوق الحقيبة. لم تكنْ قد فرغت من احتساء كأس الويسكي ولكنه توقع أن ترفع كأسها إلى شفتيها وتشرب ما تشاء منه، أو أن تترك الكأس في مكانها. نهضت وسارت معه عبر المطعم، آخذةً كأسها معها. ذراعها الأخرى تسللت تحت ذراعه.

((ثمة حانة رقص في الطابق الأرضي)) قالت هي

((أوه، أخشى أن لا يناسبني هذا المكان)).

((ولا حتى أنا. لنعد إلى حانتنا)).

سلمته كأسها، قائلة بأن عليها أن تقوم بزيارة شخص ما. كانت تحب أن تحتسي كأساً أخرى من الويسكي مع الصودا، قالت، مع انها لم تفرغ من شرب الكأس التي في يدها. من غير ثلج، قالت.

كان المشرب خالياً إلا من نادل وحيد. طلب نورمانتون لنفسه مزيداً من البراندي وللسيدة أزان مزيداً من الويسكي. كان يفضلها أكثر كآيريس سميث، بفستانها الوردي المخرم والنظارتين المعتمتين: في وسعها أن تكون أي كاتبة طابعة صغيرة عدا أن تتزوج من السيد أزان أو أن تكون لها قصة جديرة بأن تروى.

((حياتي جميلة بالرغم من كل شيء))، قالت حين جلستْ. ((حياتي جميلة بالرغم من أنه يريد ما تعرفه أنت، والنساء في المنزل ذي الطابق الواحد، وأخوه ومديره. كلهم يرفضونني لأنني إنجليزية، خاصةً أمه وعمته. لم يكن يرفضني لأنه كان مغرماً بي حد الجنون. مديره لم يكن يهمني كثيراً. الكلاب لا تهمني أيضاً. أتفهم ما أعنيه؟ بالرغم من كل شيء، شيء جميل أن يكون ثمة إنسان مغرم بك حتى الجنون. والنادي الاجتماعي، الحياة الاجتماعية. مع أننا لم نتمتع بكل ما هو متوفر، إلا أن بومبي أفضل من إنجلترا بالنسبة للمرأة. ثمة خدم، وهذا أول شيء)).

((كان للويسكي تأثير في الطريقة التي تصور بها الأشياء. وقبل ساعة لم تكن قادرةً على القول ((إنه يريد ما تعرفه أنت)) أو ((نتمتع بكل ما هو متوفر)) من الغريب أنها كانت تعي هذا الشيء ومع ذلك لم تكن قادرة على سماع الخنة في صوتها التي فسحت لها المجال حالاً.

((لكنك لا تحبين زوجك))

((أنا أحترمه. أنا فعلاً أكره ذلك. لم أكن أحبه مطلقاً)).

شعر بالأسف لأنها قالت إنها لا تحب زوجها: هذه الإشارة كانت زلة مثيرة للأسف لأنها شملته في المحادثة بصورة لم يكن يحبذها.

((من الجائز أن تكون الأمور أفضل عندما تعودين إلى بومبي)).

((أنا أعرف إلى أين أنا راجعة)). سكتت برهةً، نظرت إليه مفتشةً عن عينيه. ((لن أنسى أصفهان ما حييت)).

((إنها آية في الجمال)).

((لن أنسى أبداً رحلة شهرباغ السياحية أو حافظ لن أنسى المطعم الذي أخذتني إليه. أو فندق شاه عباس)).

((أعتقد أن الوقت حان كي أراك عائدةً إلى فندقك))

((يمكنني أن أبقى في هذا المشرب إلى الأبد)).

((أخشى أن لا أكون صالحاً للحياة الليلية)).

((سأتخيلك عندما أعود إلى بومبي. سأفكر بك وأنت في قريتك، مع زوجتك، سعيداً في إنجلترا. سأفكر بك وأنت مشغول بتصاميمك المعمارية. أنا مندهشة دوماً بخصوص سفرك وحيداً لأن زوجتك لا تبالي بذلك. إنها طريقتك في العيش)).

((أتمنى أن تكون الحال أفضل في بومبي. غالباً تكون الأمور أفضل عندما لا تتوقعين ذلك أبداً)).

((يبدو لي أن كلامك أشبه بالدواء المقوي. أدخلت الفرح إلى صدري)).

((لطف منك أن تقولي ذلك)).

((ثمة أشياء كثيرة لم يقلها أحدنا للآخر. هل ستتذكرني؟))

((آه نعم، طبعاً.))

وعلى مضض، شربت ثمالة كأسها. أخرجت دواءها من حقيبتها اليدوية وسكبت قليلاً منه في الكأس وشربته، أيضاً. الدواء يفيد في معالجة الوخز الخفيف في حنجرتها، قالت.

الوخز الخفيف يرافق السعال.

((هل نعود؟))

غادرا البار. التصقت به ثانيةً، ماشيةً ببطء شديد بين الأعمدة المزينة بالموزاييك.

طوال الطريق المؤدي إلى فندق الأطلسي القديم تحدثت هي عن المساء الذي أمضيناه معاً وكم كان مبهجاً. لن تغيب أصفهان عن بالها حتى لو زارت العالم كله، كررت ذلك مرات عدة.

عندما ودع أحدهما الآخر قبل هو خدها. عيناها الجميلتان ابتلعتا، وعلى مدى برهةٍ من الزمن راوده إحساس بأن عينيها هما أصدق شيء فيها، وهما تعكسان شخصيتها كما هي في الواقع.

أفاق من نومه في الساعة الثانية والنصف ولم يستطع العودة إلى إغفاءته. كان الفجر قد بدأ ينبلج. ظل راقداً هناك، يراقب النور يزداد في الفسحة التي تركها بين الستائر كي يكون هناك هواء منعش في الحجرة. انصرم يوم آخر: عاشه نورمانتون جزءاً، جزءاً من سيره في الصباح المبكر حتى اللحظة التي ارتدى بها منامته الخضراء وأوى إلى فراشه. أمسى ذلك تمريناً ليلياً منتظماً. أغمض عينيه، مستذكراً وقائع يومه بالتفصيل.

استذكر ثانية مكاتب شركة شهرباغ السياحية وحافظ الذي أخبره أن يصعد إلى مكتب الطابق العلوي. رآها جالسة هناك تكتب رسالة إلى أمها، وسمع صوتها وهي تسأله ما إذا سيذهب هو في الرحلة السياحية. رأى ثانية

الوجهين الملوحين بالشمس للألمانيين والوجهين الدالين على الصحة للفتاتين الأمريكيتين ووجوه المجموعة الفرنسية. وتذكر سيره في فترة بعد الظهر، واستحمامه بعد ذلك. أقبلت إليه في البازار، بنظارتيها المعتمتين والبضائع الصغيرة التي اشترتها. وكانت هناك قصتها كما روتها له.

أما هو، فلم يخبرها بشيء، كان قد وافق على صورته القصصية التي رسمتها له، إذ تخيلته يقيم في قرية بإحدى المقاطعات، مهندس معماري ثري متزوج من امرأة تجيد العناية بالحديقة. أمسى المعماريون رومانسيين شأنهم شأن الأطباء، ليس ثمة سبب يدعو إلى تضليلها. ستتخيله دوماً يسافر إلى أماكن غريبة، على وفق هواه لأنه يتمتع بالسفر، ولأن زوجته لا تهوى مغادرة منزلها.

لماذا لم يستطع أن يخبرها بقصته؟ لماذا لم يستبدل هو قصة بقصة؟ كانت هي قد بعثرت الأشياء ولم تفتش عن طريقة لإخفاء هذه الفوضى. الحياة خذلتها، هي التي خذلت نفسها. بصورة مثيرة للسخرية، كانت هي تعطي دروساً في فن الخطابة إلى الهنديات، إلا إنها لم تعتبر ذلك شيئاً مثيراً للسخرية. لقد أفشت له سرها، وكان هو يعرف أن هذا السر لا يشاركه فيه إلا أمها وهي.

مرت الساعات. كان من الجائز أن يكون مستلقياً معها في هذا السرير الذي بسعة باحة رقص. في الفجر كان بوسعه أن يحدق إلى عينيها السخينتين، مغرماً بالغموض الساكن فيهما.

كان بميسوره أن يخبرها بالعاطفة التي تجيش في صدره، ويطلب منها أن تبادله العاطفة، مثلما طلبتها منه. كان في وسعه أن يخبرها بأنه دخل حجرة ما، وليس في قرية بإحدى مقاطعات إنجلترا، بل في هامستيد القبيحة، كي يجد زوجته الثانية، كما وجد زوجته الأولى، في أحضان رجل آخر. كان بوسعه أن يسألها بتواضع لماذا يكون هو بطبيعته زوجاً لامرأة فاسقة، ولماذا اتخذت امرأتان مختلفتان في المزاج والشخصية عشيقين على حسابه. كان يلزمه أن يخبرها، عندما يدفئه جسدها الدافئ، أن زوجته الثانية اعترفت أنها كانت

تتمنى لذة جنسية أقوى عندما تذكرت أنها كانت تخدعه مع رجل آخر.

إن قصته ليست أفضل من قصتها، قصة غير مستساغة حتماً، مع ذلك لم تكن تواتيه الجرأة كي يرويها لها، لأنها تظهره في شكل ما. سافر بسهولة، تحرك فوق السطوح، كاشفاً السطوح وحدها بنفسه. كان مقبولاً كغريب: في زيجتين لم يغفر له أن يكون مختلفاً عما بدا عليه. أن تكون زوجاً لامرأة فاسقة مرة واحدة. فذاك هو حظك في اللعبة، أما أنه كان ديوثاً مرتين فقد رافق ذلك نفحة انتقام. بكل تواضع كان بمستطاعه أن يسألها عن ذلك.

في الساعة الرابعة والنصف وقف عند النافذة، متطلعاً إلى الشارع الخالي في الأسفل. ستكون في طريقها إلى محطة الحافلة كي تلحق بحافلة الساعة الخامسة المتوجهة إلى طهران. يمكنه أن يرتدي ثيابه وأن يلحق بها هناك. في وسعه أن يدفع أجر سفرتها الإضافية المتراكمة. في مستطاعه أن يخبرها بقصته ويمكنهما أن يقضيا معاً أياماً معدودات. يمكنهما الذهاب إلى شيراز، مدينة الخمر والورود والعنادل.

وقف عند النافذة، يراقب الشارع الذي لا يجري فيه أي شيء على الإطلاق، عارفاً بأنه إذا وقف هناك إلى الأبد لن تواتيه الشجاعة. التقت هي رجلاً عاطفياً، أكثر عجباً من عجائب أصفهان كلها. ستحمل تلك الذكرى إلى المسكن ذي الطابق الواحد في بومباي، دون أن تعرف شيئاً عن حقارة تجعل الناس يتصرفون بفظاظة. وسيتذكر هو امرأة تملك، تحت مظهرها الذي لا يستهوي الناظر، تلك الميزة التي تجعل عينيها تطالبان بها بصورة غامضة. في ظروف أخرى، مع قصة أقل شؤماً وأجدر بأن تروى، كان يمكن أن تنبثق قصة جديدة. إنما في الصباح الباكر، كان ثمة حقيقة أخرى، أيضاً. كان هو مادة للفنتازيا. كانت لها خاصية، أما هو فلا.

❑

المصدر: كتاب (مجموعة قصصية) :

Angels at the Ritz
William Trevor
Penguin Books
P P 7- 27

العنوان الأصلي للقصة :

IN ISFAHAN

المؤلف: وليم تريفور (مواليد 1929):

روائي وكاتب قصة قصيرة، ولد في كاونتي كورك county cork بإيرلندا، درس في كلية سانت كولومبيا وكلية ترنتي في دبلن. كان معلم مدرسة ونحاتاً، واستقر في إنجلترا. روايته الثانية ((الأولاد كبار السن Old Boys)) (1964)، أظهرته ككاتب ذي سمات خاصة. تعلم -ولكن ليس بطريقة متسمة بالتقليد والمحاكاة- من بيكيت، وأيفي كومبتون-بيرنيت، مطوراً حواره الخاص، المحكم، الموجز ذا الأسلوب المعين لكنه مع ذلك نابض بالحيوية. أما روايته ((السيدة ايكدورف في فندق أونيل Mrs Eckdorf in Oneils Hotel (1970) فتصف السقوط المريع لفندق دبلن، الذي أمسى الآن بلا ضيوف واستخدم كبيت للدعارة.

يعد تريفور كاتباً بارعاً للقصة القصيرة. مجموعته القصصية ((ملائكة في الرتز)) عدت أفضل مجموعة منذ ((الدبلنيون)) التي كتبها جيمس جويس، حسب رأي غراهام غرين – المترجم.

❑❑❑

" لمـن أهتف؟"..

■ تأليف: برنارد داديي ■
ترجمة: محمد أمين جميل الشامي.

أيها الفيلد مارشال، ها نحن أولاء
أحييت فينا الأمل من جديد،
فالأمة ستولد من جديد،
أيها الفيلد مارشال، أيها الفيلد مارشال،
ها نحن اولاء

أيجب أن تكون مصائرنا منوطة على الدوام بكلمة؟ أيجب أن يظهر من أجمة المواثيق والأحكام والقوانين والأوامر والقرارات والمراسيم والتشريعات طاغية؟... أيجب أن يكون هناك دائماً ضحية في دوامة الأحداث التي تلف العالم؟..

أعتقد أنه لابد لي من أن أعترف بأن ريحاً طيبة كانت تجري بشراعي ذلك اليوم، شراع صغير لفلاّح شاب اعتاد على الريح الهادئة للقرية، لكنه لم

يعتد على عواصف وزوابع المدينة. علمت إذ تناهى إلى مسامعي، أننا خسرنا حرباً، وأن جنرالاً من فرنسا قد رجع إلى لندن كي يقود المعركة من هناك، وأن حاكماً تدعمه تشاد كلها قد شق عصا الطاعة. لكنني لم أكن أعلم أن فرقاً من الشرطة كانت تعيث في البلدة كل صباح، يحملون فراشي الدهان باليد اليمنى ودلاء باليسرى يغطون بها الشعارات التي تنال من القادة الحاليين. بالنسبة لنا . شعب هذا البلد . كانت الحرب قد انتهت. لقد استسلمنا في النهاية تولي حاكم جديد أمور السلطة، تحيط به البطانة المعهودة من الوزراء والمستشارين. كانوا يتحدثون عن تحرير أسرانا الذين كانوا يعملون وقتها في ألمانيا. كان الجنرال المنشق يدعى "ديغول"، لكننا كنا نجهل أي شيء عن كل الاتفاقيات السياسية. يبدو أنني صرخت لدى مغادرتي الحانة: "يحيا ديغول" في الحال ألقى شرطي القبض علي، وقالوا فيما بعد أنني انتزعت اثنتين من شرائطه، في الصباح التالي استيقظت على صوت صفرات السياط في زنزانة بقسم الشرطة. وهكذا تلقيت الجرعة المعهودة: انهالوا علي بالضرب وتركوني أنزف بغزارة، لم أعد أحتمل أكثر فصرخت: "يحيا الفيلد مارشال". بداية، ندت عني مصادفة، لكنني أخذت أتقصدها فيما بعد. لا فائدة.

ذهبت كلماتي أدراج الرياح. سمعني رجل الشرطة أصرخ "يحيا ديغول" مباشرة، لكن جلادي لم يسمعني أصرخ "يحيا الفيلد مارشال". كان يضربني بقسوة كما لوكان يضرب قطعة من الخشب. لم يعد بمقدوري احتمال ذلك فطفقت أغني والكلمات تخرج من فمي متقطعة مراراً:

يا لوحشية الحرب،
ويا لنظرات ذلك المهزول،
لا تصغوا للكراهية بعد الآن،
تطلعوا إلى المستقبل،
ولتكن لدينا الثقة
في قدر جديد.

لأن بيتان(1) هو فرنسا،

وفرنسا هي بيتان.

كان ذلك خطأ ارتكبته إذ أنه ضاعف من غلواء سجاني علي وحسب. لقد كان يتصبب عرقاً فيما كان ظهري قد أضحى أشلاء. لذا أمسكت الآن لساني وأخذت أتجرع مرارتي بصمت، هذا الصمت الذي أغضب رجال الشرطة. كفرصة أخيرة أغتنمها انطلقت أنشد السلام الوطني لفرنسا "المارسييز". لا فائدة. لقد دفع هذا بجلاديَّ إلى قمة غضبهم، إذ أصبح ثلاثة منهم الآن يتولون مهمة تعذيبي، يتناوبون ذلك ويجتمعون معاً عليه. لقد وزعوا التعذيب على شكل جلد بالسياط والرفس، واللكم، والضرب بأعقاب البنادق والصفع على الوجه، والتدلية الوحشية، كل أنواع التعذيب الجسدي، كان علي أن أعترف أنني ديغولي، ديغولي تابع لمن؟ ديغولي بأي شكل؟ بل ماهي الديغولية؟.. كيف لك أن تتوقع من فلاح فقير قادم من ضفاف الأغنلون أن يعرف عن هذا اللقب الغارق في فيضان الألقاب السياسية الأخرى؟ هل كان للديغوليين أسنان أطول، أو أياد أقصر، أو حتى فهم أوسع؟. هل كانوا من فرنسا أم من إيطاليا أم من إنجلترا أم من روسيا؟.. ما الفائدة من طرح كل هذه الأسئلة على فلاح فقير من ضفاف الأغنلون(2) مثلي؟ بينما هؤلاء الشرطة الأبالسة يضربونني بلا شفقة. لم أعد أدري إلى أي قديس أتجه بدعائي مادام "المارسييز" فقد قدرته على مساعدتي في الخروج من هذا المأزق. كنت أفكر بصعوبة عندما فتح شاب الباب فجأة مما جعله يرتطم برأسي. توقف جلاديّ، وحبسوا أنفاسهم تماماً وهم يقفون في وضعية استعداد انتظاراً للأوامر. تبعاً للمعلومات التي جمعت من ملفات عدة لم أكن أكثر من فلاح معدم. لكن، ولأنني قاومت عنصراً من قوات الشرطة واقتلعت واحدة من شرائطه. رغم أن حالة سكري كانت ظرفاً مخففاً. فقد حكم عليّ بالسجن عامين.

في ساحة السجن علمنا الحرس أن نغني "أيها الفيلد مارشال، هانحن أولاء". رددناها لدرجة نسيت معها في النهاية كل رقصات الرومبا والهدهدات والألحان العسكرية والسوينغات(3). حواجز حديدية باتت تفصلنا عن الزوار،

طبعاً، فلقد أصبحت الآن حيواناً خطراً. كان من بيننا سجناء تمت إدانتهم، وبالتالي كانوا يؤخذون بعيداً كل صباح، وكنا نستطيع سماع صوت طلقات النار. كان صوتها حاداً وعالياً. كان بعض المدانين يعدمون عند الفجر داخل السجن. إضافة إلى جمع من المحكومين بالأشغال الشاقة المؤبدة، هذا إلى الجانب الباقي منا والذين يأملون الخروج من هناك يوماً ما..

أخبرنا الرجال الذين يعملون بالسخرة عن الأعمال القليلة التي كانوا يقومون بها في المدينة. كنت أراهم كل صباح وكل مساء: سجناء يمشون كالآليين في طوابير مؤلفة من صفين، يحيط بهم أو يتبعهم حراس يحملون السياط ـ رمز التسلط ـ في أيديهم، ويتنكبون معاطفهم، كانوا يسيرون عبر شوارع المدينة والمنازل والمكاتب التي عليهم تنظيفها. يتكدسون في الشاحنات التي تمضي بهم، وهم سعداء، ليحرقوا القمامة، فخورين بقمصانهم القصيرة التي تحمل الحرفين الأولين من اسم السجن كعلامة: س.م.

في مكان النوم تناثرت بعض الحصر على الأرض، كنا نجاهد في سبيل الحصول على متسع مع الهوام. كانت جماعات غاضبة من الصراصير تطوف في الليل وتسقط علينا، سعيدة بمشاركتها في مأدبة الدم البشري. ياله من لهو. لكن، ما من شيء أدهشني، وأنا في شقائي، أكثر من وحشية السادة الذين يلقون بالأوامر، سوى كره الزنجي لابن جلدته: إنه ولع رجال الشرطة بتعذيب الرجال بقسوة. لم أستطع فهم ذلك. بدأت العصيدة تروق لي بسرعة لافتقادي لأي خيار آخر. كان الإسهال قد ابتدأ نشاطه. وأخذ الرجال يتساقطون. كنت أوفر حظاً من رفاقي الذين كانوا يغادرون كل صباح بلا عودة. بينما أقلب الأمر في رأسي فتح رجل شرطة الباب نصف فتحة وأشار إلي لأتبعه إلى المكتب. اعتراني القلق. ما الذي فعلته كي أجلب على نفسي غضب الآلهة؟ لا يزال الضرب الذي كاله لي رجال الشرطة عندما اعتقلت ماثلاً في ذاكرتي. وأخيراً، ظهر رجل أبيض أمر بملابسي القديمة أن ترد لي وقال: "اذهب الآن.. أنت حر"...

يا إلهي، أمعقول هذا؟... أصحيح أنني حر، وبإمكاني مغادرة وجاري

البائس؟.. تجمدت في مكاني مندهشاً، محدقاً إلى لا شيء. لقد أصبحت حراً. انفجرت بضحكة طويلة مرتفعة، صاخبة وهستيرية، لابد أنهم ظنوا أن جنوناً قد مسني إذ رموا بي إلى الخارج بقسوة. جميلة هي الحياة، لكننا نضيعها لأننا لا نعرف قيمتها دائماً. وكل امرئ يحب الحياة يجب أن يقدس الحرية.

خرجت من السجن. ظلال أوراق الشجر المتنوعة، وألوان الأزهار المتلألئة، وألوان البيوت، والتماع أوراق النباتات تحت أشعة الشمس، أبواق السيارات، وضجة راكبي الدراجات، صهيل الخيول، وأجراس الحمير الرنانة، أصوات السمندر في الوادي، وصوت مؤذن البلدة الخشن الذي يمكن رؤيته على مسافة من الجامع، استهتار بعض النسوة وسرعة الأخريات، الحيوية . كل هذه الأشياء أعادتني للحياة وجعلتني أدرك فجأة ضآلة المكان الذي كنت فيه. شعرت بنفسي كما لو كنت غريباً عن البلدة، وأنا مأخوذ وغارق تقريباً في كل هذه المشاعر والانطباعات. أخيراً، احتلت الوجوه الودودة التي طالعتني، ومظاهر الفرح، ساحة تفكيري. تجمدت في تلك البقعة. أحسست بأني أغرق في لجة هذه المشاعر إن أنا أقدمت على أية حركة. أغلق ورائي الباب للمرة الثانية شابات يمرحن ويتدافعن حول نافورة ماء، باعة الفول السوداني، صنّاع الأحذية المشغولون، المطاعم الرخيصة التي يتصاعد منها الدخان، دكاكين ملأى بالبضائع... انتشيت بكل هذه المناظر الجديدة التي بدأت أستوعبها. لا أدري كم مرة ملأت رئتي بالهواء النظيف وأنا أدق على صدري كما لو كنت أبغي إدخال العالم كله إليه، وكل نسائم العالم، وكل طيب الأزهار، بل كل السحر الذي يحيط بي. كانت العصافير تزقزق، والطيور الحباكة المتشبثة بأعشاشها بمخالبها كانت تغرد، ثمار الببو (4) كانت على وشك النضج، فيما كانت النسور تحوم. الشمس والظل، الماء وألوان السماء، العذوبة والحرية... ما الذي يريده محكوم سابق أكثر من هذا لتدخل السعادة قلبه؟..

أية أغنية يمكن أن تنطلق من فمي سوى تلك التي كانت تمثل الروتين اليومي؟.. وهكذا، وبشكل لا شعوري، أنشأت أغني: "أيها الفيلد مارشال، ها نحن اولاء". كان الناس ينظرون إليَّ وهم يبتسمون الحق أنهم كانوا معجبين

بي. لا يمكن لكثير من الناس أن يكونوا في سعادتي حينها. لابد أن يتمتع الفرد بحظ خارق ليغادر السجن هذه الأيام. صرخت "يحيا الفيلد مارشال"، كنوع من التكفير عن كل الجرائم التي أفترض أنني اقترفتها، ولأثبت أنني بتّ واحداً من الأتباع المتحمسين للفيلد مارشال.

وصلت إلى مبنى الصحة العامة وأنا أغني بصوت عال يكفي لتحطيم النوافذ. هناك، حدّق إليَّ رجال الشرطة بطريقة غريبة: رجل حر آخر لم يستطع فهم معنى الحرية. كنت على وشك أن أهزأ منه عندما شعرت بلطمة مدوية تنزل على خدي الأيمن، وضربات مهولة من أعقاب البنادق تنهال على ظهري، كنت محاصراً، كان رجال الشرطة مسلحين، بنادقهم بأيديهم وهم ينهالون علي بالضرب بأقسى ما يمكنهم.

"عذراً أيها السادة، إنكم ترتكبون خطأ، فأنا من أتباع الفيلد مارشال. أنا من أكثر أتباعه إخلاصاً، أنا أحب الفيلد مارشال. بيتان هو فرنسا، وفرنسا هي بيتان". لا فائدة. فقد زادوا من شدة ضربهم لي. صرخت بصوت أعلى لكنهم لسوء الحظ كانوا أكثر طرشاً من الطرشان الذين ضربوني منذ سنتين..

استرددت وعيي لأجد نفسي ممدداً على سرير في مستشفى. كنت قد أصبت بكسر في الفقرات القطنية. في صباح كل يوم يحضر طبيب ليتحدث معي ويطرح علي كل أشكال الأسئلة كي يقنعني بحماقتي. دفعه وضوحي التام إلى القنوط..

ـ "أخبرني أيها الطبيب، لماذا يحدث كل هذا؟ صرخت".. يحيا ديغول" فوضعوني في السجن وصحت "يحيا الفيلد مارشال" ولا زالوا يسعون للعراك معي. أي حظ عاثر هو حظي"..

. "حسن يا صديقي المسكين، لم يعد الفيلد مارشال في الحكم. لقد تبدلت الأحوال منذ ستة أشهر. الجنرال الآن هو الذي يحكم"..

. "حقاً؟"..

. "إن كان لي أن أنصحك فاهتف في المستقبل: "يحيا ديغول"...

. "لكن هل أنت متأكد، أيها الطبيب، أنه لن يكون علينا أن نهتف بشيء آخر غداً؟"..

ـ "الآن ديغول يمسك بأركان الحكم. واحتمال اعتقالك وارد جداً إن لم تهتف له"..

ـ "لا أدري أيها الطبيب، من الآن فصاعداً سأخشى من قول أي شيء بوجود كل هذا التبدل الكبير في المؤسسات، وهذا الاحتقار الكامل لكرامة الإنسان، والاستعباد التام للضمير لصالح رجل وليس لصالح مثل أعلى. لقد اختلط مفهوم الحرية بكل من شخص بيتان وديغول، ولسنا قادرين على أن نفرق بين الرجلين وبين المفهوم نفسه"..

. "من الآن فصاعداً اهتف "تحيا فرنسا".. وحسب"...

ـ "هل أنت واثق أيها الطبيب من أنني لن أعاني من المشاكل إن أنا فعلت ذلك؟"...

. "لا أعتقد ذلك"..

. "أوه"...

*****

هوامش:

المؤلف:

هو مؤلف وسياسي. ولد في ساحل العاج عام /1916/.. له العديد من المجموعات الشعرية والروايات والقصص القصيرة.

ملاحظات:

1 . بيتان، هنري فيليب: مارشال فرنسي تولى رئاسة الدولة بعد هزيمة فرنسا أمام ألمانيا النازية في العام /1940/.. اتهم بالخيانة وسجن عام /1945/..

2 . الأغنلون: نهر في أفريقيا.

3 . السوينغات: موسيقا السوينغ الراقصة.

4 . الببو: شجر ذو زهرات أرجوانية وثمر أصفر اللون يمكن أكله.

❑❑❑

حيوان مدلل جداً

■ نيكولازا موهر ■
ترجمة: حسن بحري

نيكولازا موهر: ولدت في مدينة نيويورك عام 1935 لأبوين من بورتوريكو. ألفت عدداً من الروايات وتقول: "كطفل بورتوريكي، لم يكن لي مكان أبداً في آداب أمريكا الشمالية. ولم تنعكس نضالاتنا كمهاجرين مهجرين، وكطبقة عاملة أحفاد التاباكوز (عمال التبغ) الذين أخذوا يتوافدون إلى هنا في 1916، في "الأدب الأمريكي الشمالي "بشكل ملموس. ومن خلال تسجيلي لما عشت، أقدم نفسي إلى البالغين والأطفال على حدّ سواء- إلى النساء أيضاً".

***

ربت عائلة فرنانديز حيوانين مدللين في شقتها الصغيرة المكونة من خمسة غرف. أحد الحيوانين كان قطة زقاقية ضخمة، وصائدة جيدة للفئران، خارج فترة النزاء. ضخمة ومعطفها وثير من الفراء الرمادي يحمل خطوطاً سوداء ولها ذيلٌ كثٌ طويل. عيناها صفراوان ولها ذقن بيضاء اللون طويلة. كان اسمها ماريالو. كانوا يستمعون بانتباه إلى ما تقوله ماريالو، وتؤكد السيدة فرنانديز لأطفالها، أنها تنادي زوجها راؤل.

"راؤل.. راؤل.. هذه أنا ماريالو.. راؤل.. راؤل.. هذه أنا ماريالو". ينشد الأطفال بصوت قوي. ويشعر الجميع بالأسف لحال ماريالو، لأنها مهما

ولولت وركضت هنا وهناك، لن تجد أبداً زوجها الحقيقي راؤل.

الحيوان المدلل الثاني لا يفترض أن يكون حيواناً مدللاً على الإطلاق. فقد كان دجاجة بيضاء صغيرة ضعيفة ذات عرف أحمر ومنقار أصفر. جلبتها غراشيلا وأوجينو فرنانديز منذ عامين، لتأمين مصدر دائم للبيض الطازج لهما ولأولادهما الثمانية.

اسموها جونكروفو، تيمناً بالنجم السينمائي الهوليودي المفضل لغراشيلا فرنانديز، جوان كراوفورد. ويردد الناس اسم الدجاجة كما لفظته هي "جونكروفولا غالينا".

قضت جونكروفولا غالينا حياتها في المطبخ. إحدى رجليها مربوطة إلى إحدى أرجل مجلى المطبع الأربع بقطعة طويلة جداً من خيط القنب، الخيط طويل ليتيح لجونكروفو التجوال في جميع أرجاء المطبخ وحتى لتقفز وتقف على طرف النافذة الواسعة المطلة على سلم النجاة. أسفل المجلى كانت السيدة فرنانديز تفرش أوراق جرائد نظيفة، ماء وجريش الحبوب للدجاجة، وتضع صندوقاً خشبياً مبطناً بقماش الفانيلا الناعمة وحشوة من القش الدافئ. هناك أملوا أن تضع جونكروفو بيوضها.

وكانت الدجاجة الصغيرة تنام هناك وترتاح هناك، لكن لم يحدث مطلقاً أن وضعت بيضة واحدة، ربما لأنها عصبية المزاج.

جاءت غراشيلا وأوجينو فرنانديز إلى برونكس منذ ست سنوات، وسكنا هذه الشقة الصغيرة، وباستثناء رحلتهما اليتيمة إلى مرفأ ماياغنز في بورتوريكو، لم يحدث أن غادرا قريتهما الصغيرة الغافية في الجبال. ولتمويل رحلتهما إلى نيويورك، باع السيد والسيدة فرنانديز أرضهما الصغيرة، وقطيع الماشية المتواضع الذي كان لديهما وكذلك باعا كوخهما الخشبي. لقد ضمنت لهما هذه الصفقة الأجور والمصاريف لهما ولأطفالهما الخمسة. منذ ذلك الحين، ولد لهما ثلاثة أطفال آخرين. كانت حياة المدينة غريبة، عليهم أن يتعلموا كل شيء، حتى كيف يركبون قطار الأنفاق ويسافرون. للوهلة الأولى كانت غراشيلا فرنانديز تخاف جداً من قطارات الأنفاق، حركة السيارات

والازدحامات الكبيرة للناس. وعلى الرغم من أنها تكيفت في نهاية الأمر، إلا أنها بقيت تحبس نفسها في الشقة ونادراً ما تخرج منها. لا تتذمر مطلقاً، وتصلي خلف المذبح الصغير الذي عمّرته في المطبخ، تضيء الشموع وتتمتم راجية الله أن يمن عليهم ولا ينساها وعائلتها. كانت فخورة لأنهم لم يضطروا بعد لطلب الإعاشات أو الإعانات المنزلية كما هو شأن عائلات كثيرة أخرى.

"أوجينو يعيلنا. نحن محظوظون ويجب أن نشكر المسيح" تردد دوماً راسمة إشارة الصليب.

وجد أوجينو فرنانديز عملاً كحمّال في إحدى البنايات الضخمة في مركز للأقمشة في منهاتن. ولا زال يمارس العمل نفسه، ويأمل أن يحصل في يومٍ على ترقية ليصبح عاملاً في مصعد للشحن. يبيع الجرائد ويقدم القهوة كعمل جانبي، ويقوم بشتى المهام عن سكان البناية، وجاهز دوماً للقيام بالأعمال الإضافية. رغم ذلك كله، لا تكفي النقود التي يجلبها إلى البيت لإعالة عشر أنفس.

"ذات يوم سأحصل على ذلك العمل. وضعت عيني عليه، والسيد فريدلاندر، يحبني.. علينا أن نصبر.. بالإضافة إلى الزيادة في الراتب، يا إلهي! سيكون بإمكاني عمل ملايين الأشياء الإضافية، سأكسب نقوداً كثيرة. لماذا سيكون بإمكاني.. "يحكي السيد فرناندیز هذه القصة العائلية عدة مرات كل إسبوع.

"أوه، واه! أبي سنصير أغنياء عندما تحصل على ذلك العمل!" يصرخ الأطفال في كل مرة.

"هل نستطيع شراء تلفزيون عندما نصير أغنياء، يا أبي؟ "يسأل بابليتو، ابنه الأكبر سناً، بينما أرادت نيلي وكارمن وليندا خط هاتف.

"الجميع في البناية لديهم هاتف عدا نحن. "تتكلم نيلي، ابنته الأكبر، باسمهم.

ويطلب الأطفال الأصغر، وليام، أوغيتا، فريدي، ألعاباً كثيرة وأنواعاً

مختلفة من الأطعمة. وتبتسم الطفلة الصغيرة نانسي وتبرطم بفرح كلما تكلم واحد منهم.

"سيكون لدينا كل شيء ونغادر البرونكس "كان السيد فرنانديز يؤكد لهم." وحتى سنقتصد ما يكفي من النقود لشراء مزرعتنا في بورتوريكو– إنها مزرعة كبيرة! أراضٍ شاسعة مئة أكرة ربما، خم للدجاج، خنازير، ماعز، وحتى بقرة. سنزرع البن وقصب السكر. ويكون لدينا جميع أشجار الفواكه – مانغو، برتقال، كل شيء!".

يتوقف السيد فرنانديز برهة ويحكي للأطفال كل شيء عن الطعام الرائع الذي سيأكلونه عند رجوعهم إلى قريتهم، "كل ما نحتاجه للحصول على المزرعة هو انطلاقة جديدة".

"سوف نأخذ جونكروفو معنا، صح؟ "سأل الأولاد" وما ريالو؟ سنأخذها أيضاً".

"بالتأكيد" يقول السيد فرنانديز بطيبة نفس" وحتى راؤل زوجها، إن وجدته، آه؟ ويغمز بعينه ضاحكاً. "ولن يكون من الضروري ربط جونكروفو كسجينة بإمكانها أن تركض بحرية".

كان كلّ حلم غراشيلا وأوجينو فرنانديز الرجوع إلى قريتهم كملاّك لمزرعتهم الخاصة، وكلهما إيمان بأن الأرض ستعيلهما.

انزوت السيدة فرنانديز هذا الصباح في مطبخها، وراحت تفكر في أن الأمور لا تجري على ما يرام. أيام العطل قادمة وعيد الميلاد وشيك، النقود أكثر ندرة من أي وقت سابق والأسعار أعلى من أي وقت مضى. وكانت أوضاع أوجينو فرنانديز تزداد سوءاً، لا يفتأ يعمل حمّالاً وأصيب في الفترة الأخيرة بالتهاب حنجرة حادّ. ولم يقتصدوا حتى الآن مليماً واحداً لمزرعتهم. بل في الواقع، يدينون لبائع الأقمشة بثمن ستائر المطبخ وغطاءين للسرير، أضف ذلك إلى أقساط الضمان المستحقة عليهم منذ زمن. تمنت فرنانديز لو تبحث عن عمل لتساعد زوجها على الخروج من هذه الأزمة، لكن كان عندهم ثلاثة

أطفال لم يبلغوا بعد سن الذهاب إلى المدرسة ولا بد من العناية بهم في المنزل. وتزايد قلقها في الفترة الأخيرة، صار من الصعب تقديم قطعة لحم على الطاولة. تنهدت غراشيلا فرنانديز، وتلفتت في زوايا مطبخها الصغير والنظيف ووقعت نظرتها على جونكروفو وهي تندفع بحمية وراء صرصار شارد. هزّت الدجاجة رقبتها بسرعة والتقطت الحشرة بمنقارها. رغم عمليات التدخين والتنظيف اليومي، لا بدّ أن تظهر حشرةً أو اثنتان في المطبخ. وتبحث جونكروفو دوماً عن لقمة لذيذة – عناكب، نمل، وحتى الذباب المنزلي. كانت سريعة وتحصل دوماً على ضحيتها.

كان مزاج الدجاجة البيضاء الصغيرة سيئاً ولسوف تنقر أي شخص تشعر أنه يزعجها. وعرفت ماريالو ذلك خير معرفة، فقد حملت ندبة دائمة على أذنها اليمنى نتيجة منقار جونكروفو الأصفر الحادّ. والآن تحافظ القطة على مسافة الأمان بحذر.

–كان الأولاد يحبون جونكروفو رغم عاداتها السيئة. ويتباهون بها لأن لا أحد آخر في البناية لديه مثلها. وعندما يستفزهم الأطفال الآخرون بأن ليس في بيتهم تلفزيون، كان أطفال فرنانديز يذكّرونهم أن جونكروفو حيوان أليف خاص جداً، وحتى الطفلة الصغيرة نانسي تضحك وتصفق عندما كانت ترى جونكروفو تندفع تجاه إحدى ضحاياها الصغيرة.

تخلت السيدة فرنانديز منذ فترة عن أدنى أمل بإنتاج جونكروفو للبيض وقبلت وجودها كحيوان أليف منزلي. جربت كل شيء معها: الحليب الساخن، وعشب الحديقة الأخضر، كما وأعادت تغليف الصندوق الخشبي. حتى أنها استشارت عالم روحانيات ونفذّت تعليماته بدقة، من تقديم أعشاب معينة للدجاجة الصغيرة لتأكلها بينما هي تتلو الصلوات، لكن كلّ ذلك لم يعطِ أي نتيجة. حتى أنها حاولت تسمينها لكن كلما أكلت أكثر، على ما يبدو، كان كسبها للوزن أقل.

بعد أن فكرت بهذه القضية أياماً، وصلت غراشيلا فرنانديز إلى قرارها هذا الصباح، اليوم، سيجد زوجها مرقة دجاج طري ليقاوم مرضه، وستفاجئ

أطفالها بطبق عارم من الرز واللحم

"عملياً لا فائدة لأحد من حياة هذه الدجاجة الغبية" هكذا حسمت هذه القضية في نفسها.

لقد مرت ست سنوات طوال منذ ذبحت السيدة فرنانديز آخر دجاجة، لكنها لا زالت تتذكر كيف تقوم بذلك.شكرت الله كون الأولاد الكبار في المدرسة، وأملت أن تجد طريقة ما لإبقاء الصغار الثلاثة في الطرف الآخر من الشقة.

نهضت ببطء شديد وتناولت سكين المطبخ الكبيرة. تحسستها بإبهامها، وشعرت أن السكين يجب أن تكون أكثر حدة، تناولت حجر الشحذ، وراحت تشحذ حدّ السكين القاطع بحذر وهي تخطط للطريقة المثلى للقضاء على الدجاجة.

كان الوقت لا يزال مبكراً فإذا نفذت الخطة في نحو دقيقة، يمكنها أن تنتهي من ذلك كله عند الظهيرة ويكون العشاء جاهزاً قبل رجوع زوجها إلى المنزل. ستقول للأولاد أن جونكروفو هربت. لا بد أن يكون أحدٌ ما فكّ عقدة الخيط حول رجلها وعندما فتحت نافذة سلم النجاة لتجلب الممسحة، طارت جونكروفو مبتعدة واختفت. إنه كلام مقنع، قالت لنفسها.

السكين حادة ودفة التقطيع الصغيرة فوق مجلى المطبخ. انحنت السيدة فرنانديز ونظرت إلى عيني جونكروفو مباشرة. حملقت الدجاجة فيها من دون أدنى خوف أو كبير اهتمام جيد، فكرت السيدة فرنانديز، وخطت مسرعةً إلى الغرفة حيث تلعب أولغيتا وفريدي والطفلة نانسي.

"سأنظف المطبخ، ولا أريد أن يدخله أيٌّ منكم. مفهوم؟"

نظر الأطفال إليها وهزّوا رؤوسهم موافقين. "أعني ما أقول – تبقون هنا. ومن أمسكته في المطبخ بينما أنظفه، سينال هذا. "قالت ذلك، رافعة يدها بكف مفتوحة، مؤشرة كما لو أنها تصفعهما سأضع كرسي عبر مدخل المطبخ فلا تستطيع نانسي الدخول. حسناً؟" وهزّ الأطفال رأسهم بالموافقة من جديد. غالباً

ما تضع أمهم إحدى كراسي المطبخ عبر مدخل المطبخ كي تسد الطريق على الطفلة الصغيرة. "الآن" قالت: "اسمعوا وابقوا هنا!" وتابع الأطفال لعبهم، مأخوذين بلعبتهم فقط.

رجعت السيدة فرنانديز إلى المطبخ، مسدت شعرها إلى الأسفل، سوت مريلتها، شمرت أكمامها. وضعت إحدى الكراسي على العتبة لتسدّ المدخل، وتناولت زوجاً من الخرق الزائدة والجرائد القديمة.

"جونكروفو همست وخطت إلى الدجاجة. يا للمفاجأة، ركضت الدجاجة تحت المجلى وجلست في صندوقها. انحنت السيدة فرنانديز، لكن قبل أن تتمكن من القبض عليها، قفزت جونكروفو خارج صندوقها واندست وراء إحدى قوائم المجلى. مدت يدها شعرت بنقرة من منقار الدجاجة الحادّ على إحدى أصابعها. "يا مريم العذراء" قالت، ساحبة يدها ووضعت إصبعها المتأذية في فمها. "حسناً، لن تلعبي هذه الألاعيب أيتها الدجاجة المغفلة!"

قررت فكّ خيط القنب المربوط إلى إحدى قوائم المجلى وسحبها. قاومت جونكروفو، وشدت السيدة فرنانديزز أقوى فأقوى شدت وسحبت، خلال ذلك تأكدت من أنها لفّت خرقة حول يديها بشكل آمن، لتحميها من منقار جونكروفو الحادّ. سحبت السيدة فرنانديز خيط القنب بسرعة، وهزّته بقوة، ورفعت الدجاجة عالياً في الهواء بعدها رمت الخرقة فوق الدجاجة. أخذت جونكروفو تصرخ وتقفز، وتصفق بجناحيها وتطقطق بمنقارها بشكل مسعور. كانت السيدة فرنانديز تدور وهي تحاول إحكام قبضتها على جونكروفو، التي بقيت تتلوى وتقفز. حرّرت جونكروفو رأسها وغرزت منقارها في ذراع السيدة فرنانديز فما كان لها إلا أن أفلتتها بسرعة.

ركضت جونكروفو في المطبخ وهي تقوقئ بقوة، تصفق بجناحيها نافشةً ريشها. أبقت الدجاجة عينها على السيدة فرنانديز، التي كانت تحدجها وهي تضغط على ذراعها المجروحة. كان الريش يتطاير في جميع أنحاء المطبخ، وطاف بعضه في الهواء بنعومة.

في كلّ مرة كانت السيدة فرنانديز تخطو نحو جونكروفو، تفرّ هذه الأخيرة

بذعر مقوقئة بصوت أشد وتطقطق بمنقارها بوحشية.

مكثت السيدة فرنانديز دقيقة هادئة، بعدها اتجهت إلى الطرف الآخر من المطبخ وأمسكت بالمكنسة. لجأت إلى عصا المكنسة، وراحت تضرب الدجاجة، تضربها بقوة على مقدمتها ومؤخرتها وكأنها طابة تنس. وبقيت جونكروفو تركض وتحاول تفادي الضربات، لكن السيدة فرنانديز كانت تصيبها بالمكنسة في كل مرة. أخذت الدجاجة تترنح تحت ضرباتها، وطوحت السيدة فرنانديز المكنسة بقوة وضربت الدجاجة الصغيرة حتى صارت قوقئاتها ضعيفة. تمايلت جونكروفو ولم تكن قادرة على الوقوف أكثر من ذلك وراحت تتحرك بحركة مترنحة بطيئة، وسقطت على أرضية المطبخ.

أفلتت السيدة فرنانديز المكنسبة وهجمت على الدجاجة، قبضت عليها من رقبتها، رفعتها في الهواء ولوّحتها عدة مرات وأسقطتها على الأرض، وكانت السيدة فرنانديز تسمع أنفاسها القوية المنهكة.

"مامي.. ماميتا. ماذا تفعلين بجونكروفو؟" التفتت وشاهدت أولغيتا، فريدي والطفلة نانسي ينظرون إليها بعيون واسعة.

"ما.. مامي.......... ماذا تفعلين لجونكروفو؟" صرخوا وأخذوا يبكون. نسيت السيدة فرنانديز في حمية هياجها بشكل كامل الأطفال ونسيت الضجة التي عملتها الدجاجة.

"أوو... هل ماتت؟" بكت أولغيتا، مشيرة" هل ماتت؟" وأخذت تنتحب.

"ماتت جونكروفو، مامي قتلتها. لقد ماتت. "انضم فريدي إلى أخته، تنهد بقوة. ونظرت الطفلة نانسي إلى أخيها وأختها وأخذت تبكي أيضاً. صرخت بصوت حادّ، ورمت نفسها على الأرض في نوبة غضب.

"قتلتها! أنت سيئة، يا مامي. أنت شريرة" صرخت أولغيتا". جونكروفو.. أريد جونكروفو.. "تنهد فريدي. "سأخبر بابي. "صرخ، مختنقاً بالدموع.

"أنا أيضاً! سأخبره أيضاً" صرخت أولغيتا وتابعت " سأخبر نيلي وهي سوف تخبر معلمة المدرسة بما فعلت".

رمقت السيدة فرنانديز أطفالها بينما كانوا يتسمرون في أماكنهم وينظرون إليها، تفصل الكرسي بينها وبينهم. بعدها نظرت إلى الأسفل على الأرض حيث رقدت جونكروفو، هادئة تماماً. مشت نحو الكرسي، أزاحته من المدخل، وقبل أن تستطيع قول أي شيء، هرب الأطفال إلى الطرف الآخر من الشقة، وهم يصرخون ويبكون.

"جونكروفو.. نريد جونكروفو.. أنت سيئة.. أنت شريرة.." شعرت السيدة فرنانديز بإحباط كبير بينما كانت تتلفت حولها في المطبخ. ما هذه الورطة؟ فكرت. أشياء المطبخ كانت مقلوبة رأساً على عقب، وتناثر الريش الأبيض في كل مكان. شعرت بالدموع تنفر من عينيها، جلست وراحت تبكي بصمت. ما العمل الآن؟ تنهدت وفكرت، كان عليّ أخذها إلى الجزار. كان ذبحها لقاء أجرٍ زهيد. أوه، ما هذه الحياة، قالت لنفسها، ماسحة دموعها. صار أطفالي يكرهونني، وتذكرت أنها عندما كانت في عمر أولغيتا تقريباً كانت تساعد أمها في ذبح الفراريج ولم تكن تفكر مطلقاً في ذبح الحيوانات للطعام.

أخذت غراشيلا فرنانديز نفساً عميقاً وراحت تتساءل ما عساها تفعل بجونكروفو الآن بعد أن ماتت. لا فائدة من طبخها. لن يأكلوها، فكرت، هازة رأسها. كانت تفكر ما عساها تفعل، عندما سمعت خرخرة باهتة. جونكروفو لا تزال حية.

وصلت السيدة فرنانديز أسفل المجلى وسحبت الصندوق الخشبي. وضعت خرقة كبيرة في الصندوق ووضعت الدجاجة داخله. وبسرعة وصلت إلى خزانة جدارية أخذت منها قطارة عينية وملأتها بالماء. فتحت منقار جونكروفو بالقوة وقطرت بعض نقاط الماء فيه. بللت قطعة قماش بالماء الدافئ وغسلت الدجاجة، ومسّدت ريشها.

"جونكروفو" نادتها بلطف ورقة "كرو.. كرو... جونكرفيتا" وربتت على الدجاجة بلطف، كانت الدجاجة لا تزال تتنفس، لكن عينيها كانتا مغمضتين وصلت السيدة فرنانديز إلى الخزانة الجدارية وتناولت منها زجاجة الروم الصغيرة التي يحتفظ السيد فرنانديز بها للمناسبات الخاصة وللضيوف حصراً.

أعطت شيئاً منها لجونكروفو فتحت الدجاجة عينيها الواسعتين وهزت رأسها مصدرة صوت نقيق.

"يا للدجاجة اللطيفة أنتِ "قالت السيدة فرنانديز" جيد، هيا.. هيا، استفيقي، سأقدم لك شيئاً خاصاً ما رأيك أن أقدم لك بعض الذرة المجففة اللذيذة؟.. هيا "تابعت ملاطفة الدجاجة والتحدث إليها بعذوبة ببطء فتحت جونكروفو منقارها وحاولت القوقأة، ومن جديد أصدرت صوت نقيق. طرفت بعينيها، جلست في صندوقها، نفشت ريشها وأصدرت قوقأة خفيفة ناعمة.

هل ستعيش يا مامي؟" التفتت السيدة فرنانديز ورأت أولغيتا، فريدي والصغيرة نانسي يقفون إلى جانبها.

"طبعاً سوف تعيش. ما تظنونني فعلت لها، قتلتها؟ تسك، تسك... تظنون ذلك فعلاً؟ جميعكم أطفال أغبياء" قالت وهزّت إصبعها في وجوههم. حدقوا اليها بارتباك، صامتين.

"كل ذلك الصراخ عليّ لم يكن لطيفاً منكم. "تابعت كلامها: "كنت أحاول إنقاذها فقط لا غير. جونكروفو مريضة جداً، وانظروا؟ رفعت القطارة بيديها. "كان لا بد من مساعدتها لتتعافى. كان عليّ الإمساك بها لمعالجتها فهمتم؟"

تبادل فريدي وأولغيتا النظرات ومن ثم نظرا إلى أمهما.

"عندما رأيتها تمرض، كان لا بد من الإمساك بها. كانت تركض في كل اتجاه، تقفز وتجنّ. نعم" فتحت السيدة فرنانديز عينيها وأشارت راسمةً حركة دائرة بسبابتها اليمنى" صارت مجنونة! ولو لم أوقفها، لكانت جونكروفو قتلت نفسها فعلاً" قالت بجدية" لذلك أعطيتها بعض الدواء– والآن..."

"لذلك جعلتها تسكر، يا مامي؟ "قاطعتها أولغيتا".

"ماذا!" سألت السيدة فرنانديز.

"أعطيتها روم أبي.. في القطارة. رأيناك" قال فريدي. وأومأت أولغيتا بالإيجاب.

"جيد" قالت السيدة فرنانديز هذا لا يُسكرها إنه.. إنه.. نعم.. يهدئ روعها

فقط. إنه يُستخدم أحياناً كدواء".

"ويجعلها سعيدة من جديد؟ "سألت أولغيتا". مثل بابي؟ دوماً يكون سعيداً عندما يشرب منه".

"نعم، هذا صحيح، أصبتم. يجعل جونكروفو سعيدة من جديد. "قالت السيدة فرنانديز.

"ولماذا مرضت، يا مامي، وصارت مجنونة؟ سألت فريدي.

"لا أعرف السبب. تحصل مثل هذه الأمور. "أجابت السيدة فرنانديز.

"هل ستحصل مثل هذه الأمور في المزرعة في بورتوريكو؟"

"هذا صحيح "قالت" والآن دعوني وحدي يجب أن أكمل أعمال التنظيف هنا. هيا، ارجعوا إلى أماكنكم، خذوا الصغيرة نانسي.. هيا".

ترك الأطفال المطبخ، سدّت السيدة فرنانديز المدخل من جديد. أمسكت الصندوق وجونكروفو فيه تطرف بعينيها بهدوء، ودفعته تحت المجلى. أبعدت السكين ودفة التقطيع بعيداً. التقطت المكنسة، وأخذت تكنس الريش ونتف الجريدة الممزقة من جميع أرجاء المطبخ.

وفي الطرف الآخر من الشقة، حيث كان الأولاد يلعبون سمعوا أمهم تدندن أغنيتها المألوفة، حول جزيرة جميلة تتمايل فيها أشجار النخيل الخضراء الباسقة تحت شمس ذهبية اللون دافئة والأزهار في تفتّح دائمٍ.

❑❑❑

مراجعــة كـتب

1-" النقـد الجديـد فـي فرنسـا، تـأليف سـيرج دوبروفسـكي
عرض وتحليل: د.عبد الجليل غزالة
2-" الـذات والجسـد فـي الفكـر مابعـد الحـداثي،
عرض ونقد: تيري إيغلتون
ترجمة : ثائر ديب

❐

النقد الجديد في فرنسا

■ تأليف: سيرج دوبروفسكي ■
عرض وتحليل: د.عبد الجليل غزالة

يتعرض سيرج دو بروفسكي في كتابه القيم (لماذا النقد الجديد. النقد والموضوعية) إلى عدة قضايا ذات علاقات وشيجة بالنقد المعاصر.

يدرس في القسم الأول الخصومة بين القدماء والمحدثين، فيحلل قضية الخلاف القائم بين رايمون بيكار ورولان بارث، ثم يتعرض لما لهيرب (MALHER B). كما يدرس علاقة النقد بالأدب.

يتطرق القسم الثاني من الكتاب إلى قضايا النقد الحديث، حيث يعالج المؤلف موضوع وحدة الإنتاج الفني، ثم قضية النقد باعتباره علماً للظواهر..

أما القسم الثالث فيطرح فيه دو بروفسكي علاقة النقد بالعلوم الإنسانية. يتساءل المؤلف في البداية عن حقيقة وصلاحية العمل المنتج، ثم يطرح الاختلافات حول الموضوع المعروض للدراسة وأبعاده ضمن التحليل النفسي. وفي نهاية هذا القسم يتطرق إلى الجوانب الاجتماعية للموضوع.

يعالج القسم الرابع علاقة النقد بالفلسفة، حيث يتعرض الكاتب فيه إلى قضايا تتجاوز حدود العلوم الإنسانية. كما يناقش مصير النقد الذي يرتبط بصورة حتمية بالفلسفة.

في نهاية هذا القسم نضع أيدينا على قضايا النقد الحديث، فهو يضم تحليلاً نفسياً من خلال المواضيع الآتية:

1-**كوجيطو المؤلف.**

2-حياته.

3-عمله.

4-كوجيطو النقد.

5-تعريفه.

يحلل المؤلف في بداية الكتاب الخصومة النقدية التي قامت بين رايمون بيكار ورولان بارث فيتعرض إلى كل جوانبها الإيجابية والسلبية داخل الميدان النقدي في فرنسا. والحقيقة أن بداية العاصفة قد لاحت في الأفق عندما نشر بيكار مقالة نقدية عنوانها (نقد جديد أم تدجيل جديد؟). استهلها بسؤال غريب هو: قل من تحب؟ أقل لك من أنت، الأمر الذي سبب انقسام الناس إلى أخيار وأشرار. وهذا ما اصطلح على تسميته بـ((خصومة النقد الجديد)) التي تحولت سريعاً إلى خصومة بين القدماء والمحدثين.

هاجم بيكار بارث، باسم الجامعة الفرنسية، على أعمدة جريدة ((لو موند)) الصادرة بتاريخ 14 آذار/مارس 1964.

أذكت المقالة المذكورة نيران الحرب بين الطرفين، كما أن الجرائد الفرنسية قد ساهمت في بلورة هذا الاتجاه النقدي الجديد بجرّ الحبل كل مرة لصالح طرف معين، حيث كانت تنشر أسبوعياً لقاءات تتعلق بهذه الخصومة.

لقد أصبح المجتمع الغربي يواجه ظاهرة ثقافية جديدة على جانب كبير من الأهمية، إذ أفرزت الخصومات الجوفاء التي برزت في البداية أبعاداً أيديولوجية واجتماعية صافية الأديم.

إن قلق وعدم استقرار أحوال هذا العصر الذي يناقض العصور القديمة هما اللذان أنتجا اختصاصاً جديداً حول فهم ماهية الأدب.

والغريب في الأمر عند دو بروفسكي هو إقراره بأن أحد الطرفين في الخصومة ينفي الآخر. يؤدي هذا الرأي إلى غياب ((النقد الجامعي)) أو ((النقد الجديد)) عن ساحة الصراع الأدبي. إن هذا النفي يجعلنا لا ندرك دور الجامعة لشذوذها عن القاعدة العامة، إذ كيف يعقل ألا تملك هذه البنية الأيديولوجية الفوقية توجهاً يسيطر بوضوح داخل مجتمع يكون مبنياً بصلابة؟

تعد الحرب النقدية التي قامت بين المحدثين حرباً أهلية، إذ اعتبر رولان بارث في بداية النقد المروج لأسلوب مزعج صاخب، أثار حفيظة أرباب ((النقد الجامعي))، علاوة على تحديده جوانب الإزعاج والدعابة الشخصية والإحيائية في ((الأسلوب)). لقد كان هدفه محدداً عندما درس المسرح في أعمال راسين، حيث طبق المنهج ((البنيوي)) الذي كان يسمح بقراءة جديدة حينئذ.

يساعد أي تحليل مهما كان نوعه على إبداء وجهة نظر معينة وإنتاج لغة خاصة، وهذا هو التصور الساذج في النقد القديم، لأنه كان يدعي السيطرة على تاريخ الأدب بشكل مطلق. يرفض رايمون بيكار صلاحية التأويلات التي يقدمها بارث، نظراً لأنها تختزل الموضوع ولا تتسم بالوضوح النفسي. تبقى صلاحية الآراء النقدية عند كل من بارث وبيكار موضوعاً قابلاً للنقاش، ولكن رغم كل هذا فإن النقد الجديد يظهر مجدياً بالنسبة للجميع. يحتاج النقد إلى نظرية معرفة مضبوطة ومفاهيم خاصة دقيقة، لأنه حقل اختصاص متميز، أما البحث الموسوعي فإنه يبقى خارج الدائرة، رغم محاولاته النفاذ إلى أعماق وخبايا الإنتاج الأدبي، قصد جس نبضه وقياسه عن طريق معايير وتقنيات متفردة، لكي يعرف أصوله ومؤثراته. إنه لا يحيط علماً بظروف الإنتاج الخاصة.

يتفادى الباحث المتواضع الصبور عثرات البحث ويتحدى موانعه، فيسبر أغوار ((متطلبات بنية الجنس الأدبي)). لا يعترف أهل النقد الجديد بخصوصية الأدب، حيث يرفضون تعظيمه. إنهم يريدون عبادة البنيوية والدفاع عنها مهما كلف الأمر. وهم بهذا يحطمون –ويجهلون معاً– البنى النفسية والاجتماعية والميتافيزيقية. والغريب في الأمر أنهم حينما يهتمون بـ((ما تحت)) الإنتاج الأدبي في نقدهم يضاهون رجلاً يعشق النساء كثيراً، ولكنه عندما يشعر بضلاله يشرع في مراقبتهن بواسطة أشعة x.

إن الدلالات المتنوعة المترابطة ببعضها داخل العمل الأدبي هي التي تنتج ما سماه ر. بيكار ((البنى الأدبية)). يصعب تحقيق هذه ((الدلالات التفاؤلية))، رغم تجذر تقاليدها الأصيلة، إذ تتجاوز أبعاد اللغة حدود ((ما يقوله)) الإنتاج الأدبي. وهكذا تدخل الكتابة ضمن هذا التصور عالماً ((متعدد المعاني))، لا نستطيع ضبطه والتحكم فيه. يرى سيرج دو بروفسكي أن أصحاب النقد الجديد يتفقون على ثلاث مسلمات جوهرية هي:

1-الوحدة.

2-الشمولية.

3-التجانس.

ولكنه لا يفصل القول فيها جيداً، مع العلم أن أغلب هذه المسلمات قد ورد ذكرها ضمن شروط نظرية المعرفة المساهمة في قيام إطار ألسني. تمثل المفاهيم الثلاثة المذكورة عملة مشتركة يتعامل بها كل أهل النقد الجديد.

يرى بعضهم أن هذا الميدان يجسد ((نقد الدلالات))، ولكنه في الحقيقة ((نقد للمعنى)) أما بيكار فيمنحه صفة ((النقد الشمولي))، الذي يرتبط بالمجموعات والفئات الكبرى وليس بالتفاصيل.

يحصر لوسيان غولدمان في كتابه (الإله الخفي) ص22 مهمة النقد في بلورة ((طبيعة اللغة التي تكون متجانسة وشاملة)).

يستعمل معجم النقد الجديد عدة مفاهيم خاصة، تشكل الكلمات –المفتاح عند القيام بمعالجة عمل أدبي معين، من بين هذه المفاهيم:

1-التوارد.

2-الطابع التركيبي.

3-الهيمنة المركزية.

لقد تولدت المفاهيم المذكورة عن طريق البحث التجريبي.

يربط سبتزر تطور العصر بالعمل النقدي، فهو يرى أن العصر يتطور عندما يدرس النقد قمة إنتاج أدبي بمرونة، دون أن يكون مجبراً على ربط الجزء بالكل. أما الفيلسوف ((تين)) فإنه أعطى النقد تعريفاً آخر وهو: ((عرض مشاهد تخص الضروريات الأساسية التي تربط الخيوط المتعددة، المتنوعة لكل كائن إنساني)).

يسعى النقد المعاصر إذن إلى الاشتغال في إطار تجانس تام. إنه يريد أن يحدد بالدرجة الأولى بعض البنى داخل النص المدروس؛ أي الاتفاق والتمفصل الداخلي، لأن الجزء لا يفهم إلا من خلال الكل المرصوص.

ينطلق كل عمل نقدي من نسق مرجعي، وهو ما سماه بارث أثناء خصومته مع بيكار ((الرهان المحتوم))، حتى لا يتيه الناقد أو يغرق، أو يعتد ((بثقته باللغة))

و((بالتجانس النفسي)). إن هذا الأمر قد يدل على ((الشك وعدم التجانس))، لأن اللغة ليست ((حيادية أو بريئة)).

لقد شهد النقد الجامعي تراجعاً واضحاً في الآونة الأخيرة، نتيجة لجنحة فاضحة عرفت ((بالذاتية))، علماً بأنه كان يعتقد استلهام أفكار أفلاطون والحقائق الموضوعية. وهكذا أصبح الناقد حائراً فاقد الثقة بنفسه، حيث صارت تشير إليه الأصابع وكأنه اقترف عملاً تبجحياً. إن ذاتية الناقد هي التي تحطم كل موضوعية داخل النقد.

يمكن للناقد أن يعالج نصاً معيناً من وجهة نظر تاريخية، اجتماعية، نفسية أو جمالية خالصة. إذ أن كل وجهة نظر تحاول إعادة بناء وحدة الإنتاج، كما أنها تستدعي سياقاً جديداً. قد تتقاطع الحدود خالقة قوانين مستحدثة تخص التجانس داخل الإنتاج كما يرى ج.سطاروبنسكي. يحاول النقد البنيوي إبراز عددٍ من الشبكات المضمرة داخل الإنتاج: شبكات عاطفية، تخيلية رمزية أيديولوجية..

إذا كان النقد الجديد يحدد بصورة أساسية من خلال البحث عن ((التجانس)) فإن هذا الأخير يجب أن يتغير تبعاً لنوع الدلالة المختارة.

لكي يرصد هذا النقد الإنتاج الأدبي باعتباره وحدة شاملة ومتجانسة فإنه يحاول حسب قول سارتر ((تفتيت الشمولية الجاهزة)).

يحدد دو بروفسكي موضوع النقد الجديد بأنه ((ليس دراسة العالم أو الآخر، ولكنه إنتاج خطاب تأويلي حول خطاب إبداعي، أي إنجاز لغة ثانية أو لغة واصفة (كما يقول أهل المنطق))، تتحكم في اللغة الأولى ((أو اللغة الموضوع)).

تتعارض الحقائق أحياناً داخل اللغة النقدية (في بعدها الجمالي، الاجتماعي، الميتافيزيقي، النفسي).

يحاول النقد الجديد، أثناء ضبطه لموضوعه، البحث عن الملاءمة التي تسمح بتحقيق طبيعة كل لغة متجانسة وشاملة. لكن المؤلف لا يجسد هذه القضية بواسطة نصوص متعددة، إذ يصدر أحكاماً جاهزة لا تصمد أمام التمحيص العلمي.

يهتم النقد الجديد بدراسة حقيقة وصلاحية الإنتاج الأدبي، مما يجعلنا نكتشف مفهوم الحقيقة.

لقد حاول بارث في دراسته لراسين الانتقال من النقد البنيوي إلى ((النقد

الدلالي))؛ أي ((نقد المعنى)).

والحقيقة أن اللغة ليست متجانسة -كما حاول أن يوهمنا دو بروفسكي- لأنها تتسم بالتعدد. ولكن يجب عليها أن تنحو منحى جدلياً متجانساً، يؤدي إلى فك الرموز، والبنى. تقوم اللغة النقدية الواصفة ((بتغطية)) العمل الأدبي وليس باكتشافه، إذ أن عملاً من هذا القبيل لن يجعلها تتسم بموضوع محدد، ولكنها تصبح مجرد تناقضات. يحاول ((النقد الدلالي)) عند إنشاء قوانينه ومستلزماته الخاصة تخطي الدال بواسطة المدلول.. حينما يتعرض النقد لإنتاج أدبي فإنه يتجاوز المفاهيم المعروفة ليتطرق إلى قضية الوعي داخل الإنتاج، مقصياً المضمر/ المعلن. إنه يدرس شبكة الدلالات اللامتناهية، التي تكون الموضوع المادي المرتكز على النص المكتوب.

يرى سيرج دو بروفسكي أن العملية النقدية تمر عبر عدة مراحل:

1-وصف الظواهر: يقوم الناقد بربط أجزاء الموضوع وبنائه بإحكام؛ أي إبراز مختلف البنى المكونة للعمل التي تلوح على شكل نتاج لتقنيات تعبيرية تطبق على معدات معينة.

2-تحديد الموضوع: أي ((رؤية العالم)) من خلال تطوره، حيث يبلور الموضوع ضمن منظور التحليل النفسي (فرويد، رانك، بريل، جونز، بودوان، موريس، بونابرت، لافورغ..)، الذي يبني نسقاً عيادياً صرفاً.

يتحرك النقد النفسي عند مورون ضمن منظور ((البنوية التكوينية))، حيث يستخرج بنى الإنتاج الأدبي؛ أي بنية أساس المعنى الذي يتحكم فيه.

3-البلورة الاجتماعية للموضوع:

لا تعد المراحل التي ذكرها دو بروفسكي شاملة وضرورية. فكل عمل نقدي يواجه إشكالاً منهجياً جوهرياً عندما يروم استخراج وحدة وتجانس الإنتاجات الفنية؛ إنه إشكال التقطيع والتشطير لهذه الإنتاجات، بغية الوصول إلى ((شمولية دالة)).

يخلط النقد الماركسي بين أحكام القيمة وأحكام الواقع التي يضمها البعد الجمالي. ينزلق النقد الجديد بشكل موضوعي من ميدان إلى آخر. إنه ينفي عند لوسيان غولدمان، الذي يوظف البنيوية التكوينية، المجال الوجودي؛ أي الفرد واعتقال الأنا.

هنا تظهر بعض الأسئلة الملحة لتفرض نفسها، وهي: لماذا نبحث بصورة شيطانية عن الفلسفة؟ هل يمكن ممارسة النقد الأدبي بعيداً عن الميتافيزيقا؟ هل من الضروري وجود الفلسفة لكي يسير التأمل في النقد الأدبي داخل نهج قويم؟.

والملاحظ أن النقد يلتحم في لحظة معينة بالميتافيزيقا..

من المحتمل أن يكون الأدب هو أغنى وأطول خطاب يوجهه العقل البشري إلى نفسه، أما فن النقد فهو محاولة استنطاق هذا الخطاب.. تتجلى علاقة النقد بالفلسفة من خلال تعريفه على أنه: تأمل رصين يرتبط بالأدب ويرتكز على الفلسفة قصد تغييرها.

يرى دو بروفسكي أن نقداً من هذا القبيل يعد عديم القيمة.. إن قانون نظرية المعرفة الذي يضبط الأدب يضارع القانون الذي يسود مجال النقد. لكن الأدب يحدد من خلال تعدد الدلالات التي تضمرها الوحدة التعبيرية. أما النقد فإنه لا يرقى إلى هذه الوحدة مهما كان المنهج موضوعياً.

يتسم قول دو بروفسكي هنا بالتناقض والمفارقة الغريبة، لأنه أسهب سابقاً في التحليل والتركيز على وحدة وتجانس العمل النقدي، القائم على تلاحم الإنتاج الأدبي.

إن كوجيطو المؤلف يتجلى على المستوى المعيش. يمكن العمل انطلاقاً من هذه البنى الثقافية المنتمية إلى الفلسفات الكبرى (من خلال اتجاه التحليل النفسي في الميدان النقدي) حينما يتوقف طرح الأسئلة المتعلقة بالإنتاج الأدبي فإن النقد يضع المسألة في دائرة الشك؛ أي أنه يستبدل السؤال ((ما هي دلالات الإنتاج الأدبي؟)) بسؤال آخر هو ((ماذا يعني هذا الإنتاج؟)).

يتلاشى الإنتاج الأدبي كموضوع، لأن هذا الأخير ليس شيئاً في حدِّ ذاته، ولكنه ((طريقة خاصة لتجلي الآخر)). كما أن بناه لا تشكل كلاً متكاملاً لبلورة تعبير ((وعي بنائي)) لا ينحصر في مستواه الثقافي. فالتجانس الأصلي يوجد على المستوى العاطفي، أما التواصل الجمالي فيقع على المستوى المعيش، ((إن النسق، التفسير، الاستنباط تشكل مفاهيم غير أساسية)). كما أن التوافق قد يشرح -ويخفي أيضاً- علاقة معينة تربط الكائن بالآخر والعالم، إذ هناك سبب قوي هو الذي يشكل الإبداعات الأدبية. مما يجعل ((رؤية العالم)) تحمل الإنتاج الفني من هذه الضفة إلى الضفة الأخرى.

لا ترتبط الرؤية المذكورة بالحس النقدي الذي يمكن بلورته في صياغة محددة، إذ يبرز الكاتب أن ((التوافق)) تام بين شخصه وإنتاجه. إنه مجهود جبار يجعل الإنسان يسعى إلى قول ما تعينه الظروف بالنسبة له. لا يعني القول هنا التصريح، كما أنه لا يرمي إلى ترويج أفكار يستخلصها الناقد فيما بعد قصد تصنيفها.

يحمل المضمون الأيديولوجي دائماً على عاتق علاقاته الأكثر عمقاً التي يقيمها مع ((الكائن، الآخر، العالم)). إذا كانت اللغة تتوخى دائماً قول ما يفوق طاقتها وإذا كان ما يقوله المؤلف يهدف إلى حمل معنى شامل غير معروف فإن التوافق الدال كما يقول مارلوبونتي ((يعبر ويخفي)) في الوقت نفسه العلاقات الأساسية.

لنفرض أن تحاليلنا صحيحة لأنها تقدم في الوقت نفسه أهداف النقد، وسائله، تبريراته، مقاييسه وحدوده. فإذا كان النقد، حسب رأي روبير كانتيرس، يسعى إلى ((استنطاق الخطاب))، الذي يجسد الأدب، فإنه لا يمكن تكرار ما سبق ذكره اللهم إلا إذا كان هذا النقد يفسر ويحلل النقد – الثرثرة. وهذا الأمر غير موجود حالياً، لأنه يتحرك في مجال قديم جداً. يتميز النقد الحقيقي بإضافة أشياء متينة للإنتاج الأدبي ليضبطه ويكمله، لكن لا يجب أن يمتصه أو يبتلعه جانب معين. ليس النقد بديلاً أو انعكاساً لإنتاج آخر، لأنه لا يشكل ستاراً سميكاً بين النص والقارئ. إنه يمثل في هذا المستوى دعابة تروى عن الآخرين، علاوة على أنه يمثل أدباً ثانياً عديم الدلالة عند الضعفاء.

يستعرض دو بروفسكي بصورة شاملة الإشكالات والندوات والصراعات التي قامت حول النقد الجديد. إن هذه الأمور قد نشرت قلقاً كبيراً في أوساط المشتغلين بالقضايا النقدية، حيث أثار هذا الاختصاص الأكاديمي المنغلق عدة اهتمامات أكثر حيوية مثلما حدث حول مصير الرواية والشعر، علاوة على انبهار الناس منذ الوهلة الأولى ((بقضية بارث – بيكار))، لأنها خلقت هيجاناً ضخماً.

واجه النقد الحديث هجمات بدائية قامت بها جماعات متحدة. كان المخاض بعد هذه الفترة بداية لتشكيل معجم نقدي استعمل بجدية، حيث قام بتعرية أولية للإنتاج الأدبي. حاولت جماعة تجريح، جلد، خنق، إعدام النقد الجديد ومحاكمته واقتياده إلى المشنقة، ولكنه خالف كل أنواع ((الطابو)) المعروفة، إذ خلخل الأنظمة اللغوية. لقد أصبح النقد يمثل جهازاً للتحكم في الأمور، مما جعله يقوم مقام شرطي حازم ينتدبه المجتمع لحماية التعبير الفكري والحفاظ على القيم.

كان النقد يتحرك في الجانب الإيجابي/ القويم، حيث أدى مهمته الأساسية وهي: المراقبة، حراسة المنتخبات الأدبية، إلصاق اللافتات ورعاية التراث في أبهى صوره. أما الآن فإن النظم الديموقراطية غيرته من المراقبة إلى إخبار الناس وإحاطتهم بما يجري في الخارج: في الأدب، في الفنون وفي الفلسفة.

كان الدور الأساسي للنقد في كل المجالات التي تطرق إليها، عبارة عن جهاز ضخم ينقل العمل القديم الأصيل إلى عادي بسيط، يستفيد منه المجتمع الذي كلفه بهذه المهمة. إن النقد عندما يخبر القارئ دون تحيز، فإنه يعكس حينئذ لغته ويحميها. يلقح القارئ إذن ضد كل الصدمات والارتطامات المباغتة التي قد تواجهه أثناء تعامله مع الإنتاج الأدبي.

نجد حالياً أعمالاً معاصرة تضع جوهر العمل النقدي موضع سؤال، ((التمارين النقدية)) القديمة، حيث تقدم صورة جديدة للإنسان/ القارئ، العمل، الكاتب، نفسية المنتج..

يلاحظ دو بروفسكي أن ظهور النقد الجديد في أوروبا أثار عدة اعتراضات، فهو قد احتضن نقداً آخر؛ أي نقد النقد وهذا ما كنا نحتاجه. حاكم بيكار بارث بأسلوب أخاذ وعناوين بارزة موحية، حيث أدانه بالخلط بين الأمور، زاعماً معارضته، فهو (أي بيكار) يسير في النهج القويم الذي يمثله اليمين/ الجامعة وربما فرنسا بأكملها. أما بارث فإنه لا يزعم شيئاً، ولكنه ينتج عملاً جاداً مدعماً بالأدلة، متجاوزاً النتائج.

إن رأي دو بروفسكي ببارث يتسم بنوع من التحيز، لأن جدية العمل وقوة الأدلة تصبحان واهيتين عندما نعرضهما على المستوى المعرفي، حيث نلاحظ: ضعف التجانس، ندرة الشمولية..

يضم النقد الجديد جانبين مختلفين:

1-إنتاج نصوص جديدة تعالج نصوصاً جاهزة.

2-تأويل النصوص الموجودة.

يلتقي النقد في كل لحظة بالميتافيزيقا، حيث يقوم بتقديم تعريف مقبول واضح..
من النقائص المتعلقة بالنقد الجديد:

1-الاعتماد على الاعتبارات والتقييمات الجمالية.

2–الاعتماد على الاعتبارات والتقييمات التاريخية.

اقترح بعض الباحثين في مجال النقد الجديد مقاربة جامعة هي: ((التحليل النفسي الوجودي)) الذي يشيد صرح الدلالات التاريخية والجمالية، آخذاً بعين الاعتبار الاتصال بين المؤلف والقارئ، رغم تغير تقنيات التعبير واختلاف الأوضاع التاريخية.

حينما يحاول العمل النقدي فهم الإنتاج الأدبي فإن ذلك يعني: تفصيل المعنى الذي يحكم هذا الإنتاج؛ أي إبراز الطريقة التي تجعله واضحاً. أما تحليل عمل أدبي معين فيقصد به ترابط دلالاته المختلفة (دلالات أسلوبية، جمالية، تاريخية..).

يعدد دو بروفسكي عيوب النقد القديم فيرى أن من بينها: اعتقاده الوصول إلى فهم الإنتاج الأدبي عن طريق وضع حواشي ودلائل تقوم بتفسير الحياة المرتبطة ببعض القصص والحكايات، وابتعاده عن معالجة الحقيقة المخفية في بعض الأحيان.

يرى الناقد أن حياة وإنتاج الكاتب يشكلان أنساقاً متناظرة من العلاقات الرمزية، القائمة على ((الجدل الوجودي))، وذلك حسب وشائج تشد المتخيل إلى الواقعي.

يشكل الإنتاج الأدبي الجيد عملاً متلاحماً ودالاً. يملك النقد ((كوجيطو)) خاصة للتفكير في بنى الإنتاج الأدبي بصورة شاملة. يمارس الناقد تحليلاً نفسياً للإنتاج وليس للإنسان؛ وهو بذلك يضع نفسه بصورة تاريخية فعلية ضمن وجود معين لتقويم العمل النقدي، حيث يحاول تفتيت المعنى ليستنطق خطاباً معيناً يشمل الأدب برمته. ينجز الناقد التحليل بشكل يجعله يعرف الآخر ويطلع على خباياه من خلال إنتاجه (عن طريق الوحدة العميقة للمقصد الذي يجمع تمظهرات متعددة ومختلفة.)

يتميز الناقد عن المحلل النفساني بمواجهته لأناس يتجلون بصورة مضمرة. ولذلك فإن النقد يشكل إطاراً فكرياً ومشروعاً تطبيقياً. يزعم النقد القديم والحديث حينما يقيمان علاقات موضوعية مع الإنتاج الأدبي أنهما يمثلان نسقاً محكماً، وهذا مجرد وهم.

يشكل الفعل النقدي، علاقاتنا بالآخر من خلال تبسيط الأدلة تبسيطاً لفهم واقع القيم. ليس النقد الحقيقي مجرد ردود أفعال واستجابات، وإنما هو تأمل ونظر في

نصوص معينة. كما أن الناقد ليس قارئاً عادياً لأنه يرد على إنتاج الكاتب بإنتاج آخر. يضارع العمل النقدي العمل الأدبي من حيث التاريخ الذي يحقق درجة من القوة والجودة، إذ يتعلق بصورة حية وملموسة بتجربة تاريخية.

❑❑❑

الذات والجسد في الفكر ما بعد الحداثي

■عرض ونقد : تيري إيغلتون ■
ترجمة : ثائر ديب

بخلاف سلفها الديكارتي، فإنّ الذات ما بعد الحديثة هي ذات يشكّل جسدها جزءاً لا يتجزّأ من هويتها. والحقّ أنّ الجسد قد أصبح، من باختين إلى الـ Bodyshop ومن ليوتار إلى لباس الرقص الملتصق بالجسم، شاغلاً شديد التواتر من شواغل الفكر ما بعد الحديث. ولقد امتلأت المكتبات بالأعضاء المشوّهة، والجذوع المجلودة، والأجساد الموشومة أو المسجونة، المُعَاقَبة أو الراغبة، وظواهر أخرى مشابهة، ومن الحريّ بنا أن نتساءل عن السبب.

بدأ الاهتمام بالشؤون الجنسية والتأكيد عليها، كما أعلن فيليب لاركن، في الستينيات من القرن العشرين، وكان ذلك في جانب منه بمثابة امتداد للسياسة الراديكالية باتجاه مناطق كانت قد أُهْمِلَتْ في السابق على نحو يدعو إلى الرثاء. غير أنّ تراجع الطاقات الثورية شيئاً فشيئاً ترافق مع ضرب من الاهتمام بالجسد الذي راح يحتلّ مكان هذه الطاقات شيئاً فشيئاً. وهكذا صار اللينينيون السابقون لاكانيين كاملي العضوية، وتحول الجميع من الاهتمام بالإنتاج إلى الاهتمام بالشذوذ. أمّا اشتراكية غيفارا فقد أفسحتْ المجال لما جاء به فوكو وفندا من اهتمام بالبدن وعناية بالجسمانيات. واستطاع اليسار أن يجد في التشاؤمية الغاليّة(2) الشديدة لدى الأول، بخلاف مزاياه السياسية الناشطة، أساساً منطقياً رصيناً يبرر

الشلل السياسي الذي أصاب هذا اليسار. وإذا ما كان صحيحاً ما يقوله فرويد عن أنّ الصنم هو ما يسدّ فجوة لا تُطَاق، فإنّ ثمة ما يبرر القول بأنّ الجنس قد أصبح الآن الصنم الأشدّ مطابقةً للزي الحديث بين جميع الأصنام. أمّا الخطاب الذي كان أول من أطلق فكرة الصنمية الجنسية على نحوٍ رفيع وفخيم (أي التحليل النفسي-م-)، فقد أصبح هو ذاته مثالاً ساطعاً عليها.

ومن بيركلي إلى برايتن، لم يعد هنالك ما هو أشدّ إثارة وجنسية من الجنس؛ كما تصاعد الاهتمام بالصحة البدنية حتى تحول إلى عصاب خطير. ونحن نعلم بالطبع أنّ موضوع الجنس لطالما تملّك المحافظين كما الوسواس، حيث ينظرون إلى الأخلاق على أنها تعنى بالزنا لا بالتسلّح، وبالانحراف الجنسي لا بالجوع؛ وإنني لأتساءل إنْ لم يكن بعض ما بعد الحداثيين قد تحولوا إلى صورة مرآتية باهتة لهؤلاء المحافظين.

لقد كان الجسد، إذاً، تعميقاً حيوياً للسياسات الراديكالية وإزاحةً واستبدالاً لها بالجملة في الوقت عينه. ففي الكلام على الجسد، ثمّة نوع ساحر من المادية يعوّض عن عثرات تقليدية معينة في المادية التي تعاني اليوم من مشكلة خطيرة. والجسد، بوصفه ظاهرة موضعية أو محلية على نحوٍ راسخ وعنيد، يتلاءم كثيراً مع الشكوك ما بعد الحديثة بالسرديات الكبرى(3)، وكذلك مع علاقة الحبّ التي تربط البراغماتية والملموس أو العيانيّ.

ولأنني أعرف أين تقع قدمي اليسرى في أية لحظة محددة دونما حاجة لأن استخدم بوصلة، فإنّ الجسد يوفّر صيغة من صيغ المعرفة أشدّ حميمية وجوّانية قياساً بعقلانية التنوير المُحْتَقَرَة والمزدراة في هذه الأيام. وبهذا المعنى، فإنّ لا خوف على نظريةٍ في الجسد من خطر الوقوع في تناقض داخلي، فهي تتخطّى مثل هذا الخطر إذْ لا تكشف للعقل إلاّ ما يُقْصَد منه أن ينفّس مثل هذا التناقض ويزيله. غير أنّ الجسد الذي يوفّر لنا شيئاً من اليقين المحسوس في عالم يزداد تجريداً، هو أمر مُشَفَّر على نحوٍ مُتْقَنٍ أيضاً وفي الوقت ذاته، الأمر الذي يوفّر لشغف المثقف بالتعقيد ما يقوته ويرضيه. فالجسد هو المعضلة بين الطبيعة والثقافة، ويوفّر اليقين والتعقيد في آنٍ معاً. ومن اللافت بحقّ أن حقبة ما بعد الحداثة قد اتّسمت بإشاحة الوجه عن الطبيعة والالتفات الحادّ إليها في الوقت ذاته. فمن جهة أولى، أصبح الآن

كلّ شيء ثقافياً؛ ومن جهة أخرى بات علينا أن نرمم طبيعةً تأذّت بمخلّفات الحضارة. وهاتان الحالتان اللتان تبدوان متعاكستين في الظاهر هما في الحقيقة حالة واحدة تتمثّل في أنّ علم البيئة يرفض الاعتراف بسيادة الإنسان والثقافوية تضفي طابع النسبية عليه.

وإذا ما كان العقل لا يزال فكرة مثيرة بالنسبة للفلاسفة وعلماء النفس، فإن نقّاد الأدب لم يكفّوا عن إبداء الاحتراس واليقظة حيال الفكر الطليق، مفضّلين لمفاهيمهم أن تكون مجسَّدة ومكتسية باللحم. وبهذا المعنى، فإنّ الجسمانيات الجديدة تمثّل عودةً إلى المذهب العضوي القديم إنّما بصورة معقدة وأشدّ إتقاناً. فبدلاً من القصائد الرّيانة مثل تفاحة، صار لدينا الآن نصوص مادية مثل إبط. ولقد نبعت هذه الالتفاتة إلى الجسد، في جانب منها، من عداء بنيويّ للوعي، ومثّلت الطرد النهائي للشبح من الآلة. فالأجساد هي طرائق للكلام على الذوات البشرية دون أن ينزلق المرء إلى مواقف إنسانوية، متفادياً بذلك تلك الجوّانية المضطربة التي أزعجت ميشيل فوكو كثيراً. وهكذا يكون الكلام على الجسد، من بين أشياء أخرى أكثر إيجابية، آخر شكل لدينا من أشكال الكبت، وذلك على الرغم من كل وثباته وقفزاته الكرنفالية؛ كما تكون العبادة ما بعد الحديثة للذّة، في تنويعاتها الباريسية على الأقلّ، شأناً بالغ الوقار ورفيع الأخلاق في حقيقة الأمر.

وبالنسبة للجسمانيات الجديدة، ما كلُّ جسد قديم يفي بالغرض، وإذا ما كان الجسد الليبيدي مقبولاً، فإنّ الجسد العامل ليس كذلك. كما أننا نجد في هذه الجسمانيات وفرة من الأجساد المشوّهة، في حين لا نجد سوى قلّة قليلة من الأجساد المسغولة سيئة التغذية. وإذا ما كان من المؤكَّد أن كتاب ميرلوبونتي علم ظاهرات الإدراك الحسيّ هو أحسن كتاب عن الجسد في حقبتنا، فإن هذا الكتاب، بإحساسه الإنسانوي بالجسد بوصفه ممارسةً ومشروعاً، هو بالنسبة لبعض المفكرين أمر فات أوانه وصار عتيقاً. والتحول من ميرلوبونتي إلى فوكو هو تحول من الجسد بوصفه ذاتاً إلى الجسد بوصفه موضوعاً. فالجسد، بالنسبة لميرلوبونتي هو "حيث يوجد ما ينبغي أن يُفْعَل"؛ أما عند الجسمانيات الجديدة، فالجسد هو حيث يوجد ما يُفْعَل بك، كأن يُنْظَر إليك، أو تُدْمَغ، أو تُعَاقَب. ولقد اعتيد على تسمية ذلك بالتغريب، غير أنَّ هذا ينطوي على وجود جوّانية ينبغي تغريبها، وهي أطروحة يرتاب بها بعض ما بعد

الحداثة أشدّ الارتياب.

لقد تمثّل جزء من مساوئ التقليد الديكارتي في أنّ صورة الجثّة هي واحدة من أولى الصور التي تستحضرها في الذهن كلمة "الجسد". فالإعلان عن حضور جسد ما في قاعة المكتبة لا يشير بأي حال من الأحوال إلى حضور قارئ مجدّ. وبالمقابل فإنّ توما الأكويني كان يرى أنّ لا وجود لما يُدعى بالجسد الميت، بل لبقايا الجسد الحيّ وحسب. فالمسيحية تؤمن بقيامة الجسد ونشوره، لا بخلود النفس؛ وهذا يعني أنّ السماء إنْ لم تحتو جسدي فإنها لن تحتويني. ولا شك أن لدى العقيدة المسيحية الكثير مما تقوله عن النفس أيضاً؛ غير أنَّ النفس عند الأكويني هي "شكل" الجسد، تقترن به كاقتران المعنى بالكلمة. وهذا ما تبنّاه فيتغنشتين في مراحله اللاحقة، حيث عبّر مرّةً عن أنّ الجسد هو أفضل صورة لدينا عن النفس. ولقد كان الكلام على النفس أمراً ضرورياً بالنسبة لأولئك الذين واجهتهم مادية ميكانيكية لا تقيم أي فارق بين الجسد البشري وقرن من الموز؛ فكلاهما، في النهاية، شيئان ماديان. وفي هذا السياق، كنتَ تحتاج إلى لغة تسعى إلى التقاط ما يميّز الجسد البشري عن الأشياء المحيطة به، ولم يكن الكلام على النفس في أفضل أحواله سوى طريقة للقيام بذلك. لكن ذلك كان يفضي بسهولة إلى أثر عكسي، إذ يكاد أن يكون من المستحيل ألاّ تصوّر النفس كضرب شبحيّ من الجسد، وبذا تجد نفسك وأنت تزلّق شيئاً غامضاً ومشوَّشاً داخل شيء جسديّ كطريقة لتفسير فرادة هذا الأخير. والحال أنَّ اختلاف الجسد البشري عن مرطبانات المربّى وفراشي الأسنان لا ينجم عن أنه يفرز كياناً شبحياً تفتقر إليه المرطبانات والفراشي، بل يختلف عنها لأنه مركزٌ يمكن لهذه الأشياء أن تُنَظَّم انطلاقاً منه في مشاريع ذات دلالة. فهو، بخلافها، مبدع وخلاّق، كما يُقَال؛ ولو كانت لدينا لغة تستطيع أن تلتقط على نحوٍ كافٍ هذا الإبداع الجسدي لعلنا ما كنا بحاجة أصلاً إلى الكلام على النفس.

وما يميّز الجسد البشري، إذاً، ليس سوى قدرته على تغيير ذاته في سيرورة تغيير الأجساد المادية المحيطة به. وهذا ما يعنيه القول إنّ الجسد البشري متقدّم على تلك الأجساد، وإنه نوع من "الفائض" عليها وفوقها وليس شيئاً ندرجه إلى جانبها. وإذا ما كان الجسد ممارسة تغيّر ذاتها، فذلك يعني أنه غير متطابق مع ذاته على طريقة الجثث والسجاجيد. وهذا ما كانت لغة النفس تحاول أن تقوله، على الرغم

من رؤيتها لهذا اللا تطابق في امتلاك الجسد فائضاً غير مرئي هو أنا الواقعي، وذلك بدلاً من أن ترى إلى أنا الواقعي كتفاعل إبداعي مع عالمي، هذا التفاعل الذي صار ممكناً بفضل النوع الخاص الذي امتلكه من الجسد. وهكذا فإن من غير الممكن أن يُقال إن لدى بنات عرس أو السناجب أنفساً، مهما بدت لنا ساحرةً وأخّاذة، وذلك لأن أجسادها ليست من النوع الذي يعمل على العالم بتلك الطريقة المعقدة التي تُدْخِلُها بالضرورة في مُشْتَرَكٍ لغوي مع بني جلدتها. فالأجساد التي بلا أنفس هي تلك الأجساد التي لا تتكلم، أو على الأقل تلك التي لا تدلّل. أمّا الجسد البشري فهو الجسد القادر على أن يصنع شيئاً مما يصنعه، وإلى هذا الحدّ فإن نموذجه هو تلك العلامة الأخرى على إنسانيتنا، أي اللغة، ذلك المُعطى الذي لا ينفكّ يولّد ما هو غير متوقَّع أو مُنْتَظَر.

من المهمّ إذاً أن نرى، كما لا تفعل ما بعد الحداثة بوجه عام، أننا لسنا مخلوقات "ثقافية" أكثر منّا مخلوقات "طبيعية". فنحن كائنات ثقافية بفضل طبيعتنا، أي بفضل ضروب الأجساد التي نمتلكها ونوع العالم الذي تنتمي إليه هذه الأجساد. ولأننا جميعاً نولد خُدَّجاً، غير ناضجين وبلا قدرة على رعاية أنفسنا، فإنَّ طبيعتنا تشتمل على هوّة فاغرة لا بدّ أن تهرع إليها الثقافة في الحال، وإلاّ لكنّا سرعان ما نموت. وهذه النقلة باتجاه الثقافة هي روعتنا وكارثتنا في الوقت ذاته. ولقد كان هذا السقوط، شأن كلّ ضروب السقوط المثلى، سقوطاً حسن الطالع، سقوطاً إلى الحضارة وليس سقوطاً في البهيمية. فالحيوان اللغوي له ميزة على جميع أقرانه من المخلوقات الأخرى، إذْ يمكنه أن يسخر أو ينفخ في البوق، وأن يعذّب الأطفال ويخزّن الأسلحة النووية. واللغة هي ما يعتقنا إلى حدٍّ ما من قيود بيولوجيتنا المملّة، وهي ما يمكّننا من أن نجرّد أنفسنا عن العالم (الذي يشتمل على أجسادنا)، وبذا تمكّننا من أن نغيّره أو أن ندّمره. واللغة تحررنا من سجن حواسنا، وتشكّل طريقة سهلة تماماً لأن نحمل معنا العالم من حولنا. والحيوان اللغوي وحده يمكن أن يكون له تاريخ، بخلاف ما نتصوره لبزّاقة من تكرّرٍ للشيء اللعين ذاته مرّة بعد مرّة. (ربما كان عليَّ أن أقول، دون أن تكون لديَّ أية رغبة في أن أتفضّل على البزّاقات، إن هذه الأخيرة هي بلا شك كائنات رائعة الذكاء على طريقتها، وربما تكون رفيقاً رائعاً أيضاً، إلا أن وجودها، منظوراً إليه من الخارج، يبدو تافهاً ومملاًّ). ولأنّ الحيوان البشري يمتلك لغة، فإنه في خطرٍ من أن يتطور بسرعة فائقة، دون أن تقيده

استجاباته الحسيّة، مما يدفعه إلى أن يتخطى ذاته ويصل بها إلى العدم. وهكذا فإن الوجود البشري هو وجود مثير لكنه محفوف بالمخاطر، أما حياة البزّاقة فهي حياة رتيبة لكنها آمنة. فالبزّاقات والقنادس لا تستطيع أن تطعن بعضها بعضاً بالسكاكين، اللهم إلا إذا كانت تفعل ذلك خفيةً، وهي في الحالين لا تستطيع أن تمارس الجراحة. أما المخلوق الذي حُكِمَ عليه بأن يعني فهو حيوان في خطر دائم. فمن خصائص طبيعتنا أننا قادرون على بلوغ ما هو وراءها، كما أن من خصائص نظام اللغة أن تكون قادرة على توليد أحداث تُعْرَف باسم أفعال الكلام يمكنها أن تتجاوز النظام ذاته. وما الشعر سوى مثال على ذلك.

ولأن أعصاب الفكر ما بعد الحديث تُثَار مما هو طبيعي، ما لم يكن بصورة غاباتٍ مطرية، فإنّ هذا الفكر ينزع إلى إغفال كيف يقع البشر بين مطرقة الثقافة وسندان الطبيعة (هذا الوقوع الذي يحظى بأهمية بالغة بالنسبة للتحليل النفسي)، كما ينزع إلى ردّ البشر إلى الثقافة وحدها واختزالهم إليها دون تردد أو تأمّل. فالثقافوية هي شكل من أشكال الاختزالية شأنها شأن البيولوجية أو الاقتصادية، هاتان الكلمتان اللتان تدرّب ما بعد الحداثيين جميعاً على التكشير عن أنيابهم مثل مصّاص الدماء ما إن تصلان مسامعهم. والحقّ أنّ الجسد هو المؤشّر الملموس على هذه البينيّة أكثر من أي مؤشّر آخر، ربما أكثر من اللغة ذاتها، والتي هي أيضاً واحدة من فعاليات جنسنا لكنها تبدو أقرب إلى الثقافة وفي صفّها. فإذا ما أُحِلَّ خطاب الجسد محلّ خطاب النفس، كان بمقدورنا أن نرى الغاية من ترك الكلام على امتلاكنا جسداً وإحلال الكلام على كوننا جسداً محلّه. فحين يكون جسدي شيئاً أستخدمه أو أمتلكه كما أستخدم فتّاحة العلب أو أمتلكها، قد يُظَنّ أنّ ثمة حاجة إلى جسد آخر داخل هذا الجسد كيما أقوم بذلك الاستخدام، وهكذا دواليك في عملية نكوص لا نهاية لها. غير أنّ هذه المناهضة الحازمة لمنطق الثنائيات، على الرغم من فائدتها من بعض النواحي، لا تنطبق على كثيرٍ من حدوسنا المتعلقة بكومة اللحم التي نجرّها معنا. فثمة معنى كامل وتام في قولي إنني أستخدم جسدي، كما حين أمدّه بشجاعة جسراً فوق فالق عميق كيما يعبر رفاقي إلى برّ الأمان. ونحن لا نكفّ طوال الوقت عن إضفاء طابع موضوعي على أجسادنا وعلى أجساد الآخرين، فذلك بعد ضروري من أبعاد كينونتنا. وما بعد الحداثة مخطئة تماماً إذْ تعتقد، مع هيغل وليس مع ماركس، أنّ كلّ إضفاء للطابع الموضوعي هو نوع من التغريب والاغتراب. صحيح أنّ كثيراً

من حالات إضفاء الطابع الموضوعي التي يمكن الاعتراض عليها هي كذلك؛ غير أنّ من الصحيح أيضاً أنّ الأجساد البشرية هي موضوعات مادية بالفعل، ولو لم تكن كذلك لما كانت لتُطْرَح مسألة العلاقة بينها. ومع ذلك فإنَّ كون الجسد البشري موضوعاً ليس سمته الأساسية المميزة بأي حال من الأحوال، وإنما هو الشرط لكل ما يمكن أن يجترحه من إبداع. وما لم يكن بمقدورك أن تضفي الطابع الموضوعي عليّ، فإن من غير المكن الكلام مع تبادلٍ بيننا.

وفي حين يعيدنا ميرلوبونتي إلى الذات الجسدية، إلى طبيعة الكينونة المتوضّعة المجسَّدة، فإنّ الرواية التي يرويها زميله جان بول سارتر عن الجسد هي رواية أقلّ تفاؤلاً وبهجة، إذ يرى الجسد بوصفه "الجانب الخارجي" من ذواتنا والذي لا يمكن لنا أبداً أن نحكم قبضتنا عليه، وبوصفه تلك الآخرية التي لا يمكن السيطرة عليها وتهدّد بأن تعرّضنا لتحديقة المراقِب التي تشلّنا وتصعقنا. فسارتر مناهض للديكارتية بما يكفي في فكرته عن الوعي البشري بوصفه مجرّد فراغ توّاق، غير أنه ديكارتي بما يكفي أيضاً في إحساسه بالفجوة التي لا اسم لها والتي تفصل العقل عن الأعضاء. فحقيقة الجسد لا تكمن، كما يحلو لليبراليين أن يعتقدوا، في مكان بينيّ ما، بل في التوتر المستحيل بين هاتين الطبعتين من الجسدية، المبررتين كلتيهما من الناحية الظاهراتية. فليس صحيحاً تماماً أنني أمتلك جسداً، وليس صحيحاً تماماً أيضاً أنني جسد. وهذه الورطة نجدها في كل مكان من التحليل النفسي، الذي يعترف أنّ الجسد تبتنيه اللغة، لكنه يعرف أيضاً أنّ الجسد لا يمكن أبداً أن يكون مرتاحاً تماماً هناك. فبالنسبة لجاك لاكان، يُفْصِحُ الجسد عن نفسه بالدواليل(5) فلا يلبث أن يكتشف أنها تخونه. فالدّال المتعالي الذي يفترض به أن يعبّر عن كامل مطلبي، والذي يضع عليه الختم النهائي ويطلقه إليك تاماً وكاملاً، هو ذلك الانتحال الذي يُعْرَف باسم القضيب (الفالُس)؛ ولأن هذا الأخير لا وجود له، فإنّ رغبتي الجسدية محكوم عليها بأن تتلمس طريقها الوعر من دالول جزئي إلى دالول جزئي، منتثرة ومتشظية أينما مضت.

ولعلَّ هذا هو السبب الذي دفع الرومانتيكية لأن تحلم بـ كلمة الكلمات، بخطابٍ مكينٍ كما اللحم، أو بجسد يتمتّع بكل التوفّر والتيسّر الكوني الذي تتمتّع به لغة دون أن يضحّي بأيّ شيء من جوهره المحسوس. وبمعنىً ما فإنّ النظرية الأدبية

المعاصرة، بكلامها المهتاج على مادية النصّ، وما تقيمه من تبادلات مستمرة بين الجسمانيات والسيميائيات، هي الطبعة الأخيرة من هذه الرؤية، بأسلوب ما بعد حديث أُزيلت عنه الأوهام على النحو الملائم. فكلمة "ماديّ" هي واحدة من الكلمات ذات الطنين الهائل في هذه النظرية، وهي صوت تنحني أمامه كل الرؤوس التقدمية بالتبجيل والإجلال؛ لكنها مُطَّت الآن إلى حدٍّ لم تَعُدْ تنطوي فيه على أي معنى معقول. فحين يصبح حتى المعنى مادياً، فإن الأشياء قاطبةً تصبح مادية، ولا يعود ثمة فائدة ترجى من هذا المصطلح. إنّ الجسمانيات الجديدة تعيدنا إلى المخلوق والكائن في عالم مجرَّد، وهذا واحد من مآثرها الباقية؛ غير أنها إذْ تطرد الشبح من الآلة، تخاطر بأن تبدو الذات نفسها بوصفها مجرد أسطورة إنسانوية. وهي إذْ تفعل ذلك، إنما تولّي الأدبار أمام إنسانوية ليبرالية قدّمت عن الذات أفكاراً قاصرةً حقّاً وعلى نحوٍ خطير؛ ولذا فإنّ ما سنلتفت إليه الآن هو هذه المعركة الحامية الطويلة بين الليبرالية وما بعد الحداثة.

ليس ثمة من يشكّ أيّما شكّ بما يبتغيه البشر جميعاً من رجال ونساء، إنّما الشكّ هو بما يعنيه ذلك. فما يبتغيه كلّ إنسان هو السعادة، على الرغم من الرأي المتهكّم الذي عبّر عنه ماركس ونيتشه من أن الإنجليز وحدهم من يرغبون في ذلك. فهذا الرأي كان صفعة لتلك الطبعة الهزيلة من السعادة التي اعتنقها النفعيون الإنجليز الذين رأوا في السعادة قضية بسيطة وغير إشكالية في جوهرها، وأنّ من الممكن اختزالها إلى اللذّة في حقيقة الأمر. والحال أنّ تحقيق السعادة قد يرتّب عليَّ في بعض الأحيان أن أشيح بوجهي عن اللذائذ العابرة قصيرة الأمد؛ ولو أنّ السعادة لم تكن فكرة عويصة ومبهمة لعلّنا ما كنّا لنزعج أنفسنا بتلك الخطابات المعقدة التي تُعْرَف باسم الفلسفة الأخلاقية أو فلسفة الأخلاق، والتي تقوم إحدى مهامها على تفحّص فيم تكمن سعادة الإنسان وكيف يمكن تحقيقها.

لقد بزغ فجر الحداثة في اللحظة التي بدأنا ندرك فيها أنّ هنالك طبعاتٍ كثيرة متضاربة من الحياة الحسنة؛ وأنّ من غير الممكن إقامة أيٍّ من هذه الطبعات على أساس لا يمكن التشكيك في صحته؛ وأننا –وياللغرابة– لم نعد قادرين على الاتفاق على معظم القضايا الأساسية في هذا المجال. وأقول "يا للغرابة" لأنّ المرء قد يحسب أنه كان من الممكن أن نتفق على الأسس ثم نختلف على الجزئيات. غير أن الاتفاق

الذي يكاد يشمل الجميع على أنّ أكل البشر أمر خاطئ، أحياء على الأقل، لا يضمن أن نتمكّن من الاتفاق على السبب الذي يدفعنا للاتفاق على ذلك. فمع انطلاقة الحداثة تدخل البشرية للمرة الأولى ذلك الشرط الاستثنائي، الذي أصبح الآن أمراً طبيعياً تماماً في أذهاننا، والذي نخفق فيه في أن نتّفق على جميع المسائل الحيوية؛ وهو شرط ما كان يمكن تخيّله بأية صورة من الصور بالنسبة لبعض القدماء، ويبدو كأنه يحبط مقدَّماً كلّ إمكانية لبناء حياة مشتركة.

أما الثمرة السياسية لهذا الشرط فهي الليبرالية. فحين تكون هنالك تصورات كثيرة مختلفة بشأن ما هو حسن، فإن من الواجب أن تُبنى الدولة على نحوٍ يمكّنها من أن تتبنّى جميع هذه التصورات. فالدولة العادلة هي دولة حيادية حيال أيّ تصوّر محدَّد للحياة الحسنة، فتقصر نطاق سلطانها على توفير الشروط التي تمكّن الأفراد من أن يكتشفوا الحياة الحسنة بأنفسهم. وهي تفعل ذلك بضمانها لكلّ فرد من الأفراد ما يُدعى بالحسنات الأولية الضرورية لمثل هذا الاستكشاف، بينما تؤمن لهم الحياة في هذه الأثناء كي لا تقيدهم أفعال الآخرين في مشروعهم هذا بغير وجه حقّ. وثمّة جدال بين الليبرتاريين(6) من جهة والليبراليين من أنصار دولة الرفاهية من جهة أخرى حول المدى الذي ينبغي أن تطوله هذه المبادرة السياسية. هل ينبغي أن تمتد، كما يعتقد الرفاهيون، إلى المساعدة في الحفاظ على حياة الناس، إذ أن سعي هؤلاء وراء الحياة الحسنة سيكون مُعَاقاً على نحوٍ ميئوسٍ منه بغير ذلك، أم أنّ هذه المساعدة ذاتها تشكّل انتهاكاً وقحاً لحريتهم؟ ومهما يكن من أمر هذا السجال، فإنه يبقى من الواجب أن يتلقى كلّ فرد اهتماماً متساوياً بهذا الصدد، لأن لكلّ فرد حقّه في الحياة الحسنة شأن أي فرد آخر. غير أنّ الحياة الحسنة لا يمكن تعريفها مسبقاً، وأحد أسباب ذلك هو وجود طبعات مختلفة من هذه الحياة، أما السبب الآخر فهو أن اكتشاف المرء لها أو خلقها بنفسه قد يكون جزءاً منها في حقيقة الأمر. وبالنسبة للحداثة فإنّ أيّ حُسْنٍ لم أصادق عليه وأمنحه ثقتي بصورة شخصية هو أقلّ حسناً مما ينبغي له أن يكون.

ولقد غدت الحياة الحسنة الآن شأناً خصوصياً، أمّا العمل اللازم لتمكينها من الوجود فقد بقي شأناً عاماً، وذلك في نقلةٍ ما كان يمكن لكثير من القدماء إلا أن يرونها مدهشة وغريبة. ذلك أن كثيراً من المنّظرين القدماء ما كان بمقدورهم أن

يتصوروا أيّ فصل مثل هذا الفصل بين ما هو أخلاقي وما هو سياسي. وإيديولوجيا الإنسانوية المدنية أو الجمهورية ترى كّلاً من هذين الأمرين في ضوء الآخر؛ فأن أعيش الفضيلة، وأن أحقق قدراتي وقواي ككائن مقرّر لمصيره، يعني من بين ما يعنيه أن أُسهم مع آخرين في استمرار المدينة– الدولة، فلا وجود لفضيلة خصوصية، ولا لتصورٍ للحياة الحسنة التي تقتصر عليَّ وحدي.

والفكرة الليبرالية عن الدولة هي فكرة تنطوي على مفارقة واضحة، الأمر الذي يعترف به مقرّظوها الأشدّ تعصّباً. فالقول بأن على الدولة أن تكون حيادية حيال ما هو حسن ينطوي بصورة لا مفرّ منها على تأكيدٍ على تصوّر معين لهذا الحسن، وبذا لا يكون ثمّة حياد مطلقاً. بل إن ذلك لينطوي أيضاً على تحديد أو تعريف معين لما هو سيىء؛ أي أنه ينطوي على تعريف لأيّ "حسن" يُسعى وراءه فردياً أو جماعياً ويتبيّن أن عواقبه تضرّ بحياد الدولة الأخلاقي. فمن ضرورات كمال الدولة الليبرالية أن ترضي كلاًّ من الاشتراكيين والمحافظين؛ غير أنها لا تستطيع في الحقيقة أن تنظر بحياد وعدم اكتراث إلى مشروعيهما، ذلك أنّ تحققّهما قد يقوّض حيادها الخاص وعدم اكتراثها. ويمكن القول، هنا، إنّ الدولة الليبرالية ذاتها ضَرْبٌ من "الذات"، لها رغباتها وكراهاتها الخاصة بها، حتى وهي تتصوّر ذاتها على أنها ليست سوى الشروط المسبقة غير الذاتية لذاتيتنا. ولأن لا مناص لبناها ذاتها من أن تولّد مصالح معادية لهذه البنى، فإنها ليست حيادية بقدر ما هي متسامحة وطويلة الأناة، والتسامح وطول الأناة فضيلة لا يمكن إلا للذوات أن تمارسها.

غير أن هذا الأمر لا ينبغي أن يُخْلَط بينه وبين الدعوى اليساروية الجاهزة المعتادة التي ترى أن الحياد والابتعاد عن المصلحة ليس سوى قناع مشبوه يُلقى فوق مجموعة من المصالح. فابتعاد الدولة الليبرالية عن المصلحة هو مصلحة بحدّ ذاته وبكلّ وضوح، وما من سبب لأن يخجل الليبرالي من ذلك. فعدم اكتراثي حيال عذاباتك ليس قناعاً ألقيه على موقفي الحقيقي منك؛ إنّه موقفي الحقيقي منك، وليس موقفاً أحمل نفسي عبء التظاهر والمنافقة به. فأنا لا أكترث بعذاباتك لأنني أعتبر أنّ من أهمّ مصالحك أن أكون كذلك؛ ومن ثمّ فإنّ من حولنا الكثير الكثير من فاعلي الخير الذين لا ينقصهم التطفّل والتدخّل فيما لا يعنيهم. وهكذا فإن مصلحة الدولة الليبرالية تكمن في أن تكون هذه الدولة، ضمن حدود صارمة معينة، بعيدة عن

المصلحة حقّاً وعلى نحوٍ أصيل، فلا تهتم بما يطلع به الشعب من الأشياء الحسنة، لأنها تعتقد أن لا حقوق لها في هذا الأمر وأن هذا الموقف هو الموقف الأخلاقي الصائب الذي يجب تبنيّه. وقد يكون ثمة مفارقة في كون هذا الابتعاد عن المصلحة شكلاً من المصلحة، لكن ذلك لا ينطوي بالضرورة على نفاق أو تناقض داخلي. وما ينبغي أن تُقَرَّع عليه الدولة الليبرالية، من وجهة نظر المذهب الجماعيّ، ليس أنها تدّعي عدم الاهتمام بينما تهتمّ خفيةً، وإنما أنها لا تهتمّ فعلاً في حين ينبغي عليها أن تفعل ذلك. فالجماعوي يطالب بأنّ على الدولة أن تُعنى بتعريف الحياة الحسنة وتحديدها على نحوٍ أشدّ فاعلية، إلا أنه يعترف بأن هذه الدولة تهتم كثيراً بخلق الشروط المسبقة لهذه الحياة، وذلك لأنها تثّمن الازدهار الفردي، ولأنها تؤمن إيماناً حماسياً بأن الابتعاد عن المصلحة، الذي يعني عدم التمييز بين الأفراد في تصورهم لماهية الازدهار، هو الطريقة الفضلى لتعزيزه من جميع النواحي.

وبهذا الصدد، إن لم يكن بغيره أيضاً، فإنّ الليبرالية مذهب ينطوي على مفارقة لكنه ليس بعيداً عن التماسك، الأمر الذي يُسْقِط بعض الانتقادات اليسارية الشائعة التي توجَّه لها، وكذلك بعض الاحتجاجات التي أضحت مألوفة إلى حدّ الإملال ضد فردانيتها. فالليبرالية هي نوع من الفردانية بالفعل، غير أنّ اليسار قد اعتاد على أن يسيء معرفة المستوى الذي يتحدّد عليه ذلك. فحين نجعل من الليبرالية دريئة من القشّ تسهل إصابتها، فإننا نراها برّمتها على أنها ترفع من شأن تصوّرٍ للذات هو تصوّر هوبزيّ بدائيّ يرى إلى هذه الذات بوصفها ذرّة طبيعية عارية سابقة على شروطها الاجتماعية، ومرتبطة بغيرها من مثل هذه الذرات اللا- اجتماعية عن طريق مجموعة من العلاقات التعاقدية المحضة الخارجية بالنسبة لجوهرها الداخلي. ومع أنّ هذا الأمر ليس بالأمر المسلّي كثيراً، إلا أن البعض من ما بعد الحداثيين يتصورون أن هذا ما ينبغي أن يكون مقتنعاً به جميع الليبراليين تبعاً لتعريف الليبرالية ذاتها. فتاريخ الفلسفة الغربية، كما يُراد لنا أن نقتنع، ليس بوجهٍ عام سوى رواية هذه الذات المستقلة تماماً، والتي تتعارض مع الذات المشتتة المنقسمة في الأرثوذكسية ما بعد الحديثة السائدة. والحقّ أنّ هذا التشويه الجاهل والدوغمائي للفلسفة الغربية لا ينبغي أن يمرّ بسلام. فالذات عند سبينوزا ليست سوى وظيفة لحتمية عنيدة وراسخة، و "حريتها" ليست سوى معرفة الضرورة الصارمة. والذات عند ديفيد هيوم ليست سوى قصة خيالية مريحة، حزمة من الأفكار والتجارب التي لا يمكن لوحدتها سوى أن

تكون مفترضة افتراضاً. أمّا ذات كانط الأخلاقية فهي مستقلة ومقررة لمصيرها بالفعل، إلا أنها تقع بصورة غامضة على طرفي نقيض مع تعيّنها التجريبي. والذات علائقية حتى العظم عند شيلنغ وهيغل وغيرهما من المثاليين، وكذلك عند ماركس أيضاً؛ أما عند كيركيجارد وسارتر فالذات غير متطابقة مع ذاتها مما يفسح المجال أمام القلق والخوف، وهي عند نيتشه ليست أكثر من زبدٍ على موج إرادة القوّة كلّية الحضور. هذا، إذاً، بالنسبة للسردية الكبرى الخاصة بالذات الموحَّدة. فوجود مثل هذا الشيء الذي ينتاب الفكر الغربي ليس أمراً موضع سؤال في حقيقة الأمر؛ غير أنَّ الحكاية بعيدة عن التجانس أكثر بكثير مما يريد أن يقنعنا به بعض ما بعد الحداثيين المتعصبين للتغاير والاختلاف. فلا حاجة بالتقليد الليبرالي لأن يطرح فرادنية أونطولوجية معينة، ويمكن لأي ليبرالي رصين بما يكفي أن يوافق على أنّ الذات مبنية ثقافياً ومشروطة تاريخياً؛ وما يمكن أن يلحّ عليه هذا الليبرالي ليس ضرباً من الأنثروبولوجيا الفلسفية بقدر ما هو مذهب سياسي يُعنى بحقوق تلك الذات في وجه سلطة الدولة. كما أنّ ما من سبب أيضاً لأن يتمّ تصوّر هذه الحقوق على الدوام ذلك التصور الطبيعي، شبه الروسّوي والبعيد عن الاحتمال. ذلك أنّ "الحقوق" قد لا تشير إلى أكثر من تلك الحاجات والمقدرات الإنسانية بالغة الحيوية فيما يتعلّق بازدهارنا وسعادتنا بحيث تشعر الدولة أنها مضطرة لأن تكلأها برعاية وحماية مميزتين.

غير أنَّ الليبرالية تظلّ، على الرغم من كلّ هذا، نوعاً من الفردانية، الأمر الذي تثبته نظريتها السياسية. وما هو خاطئ في ابتعاد الدولة الليبرالية عن المصلحة ليس أنها تضع قناعاً مريباً فوق مصلحة معينة، وإنّما أنها تقدّس مصلحة معينة على نحوٍ صريحٍ تماماً، هي مصلحة الخيار الفردي بالغة الأهمية بالنسبة لها. والعيب فيها لا يكمن في أنّ لديها تصوراً عمّا هو حسن تخفيه عن الأعين خلسةً وعلى نحوٍ ماكر، بل يكمن في أنّ لديها فكرة أحادية الجانب إلى حدٍّ مخيف عمّا هو حسن وفي أنها ترى أنّ كلّ الحسنات الأخرى ينبغي أن تخضع له دونما اعتراض. وهنا يمكن بالفعل أن نتهمها بعدم التماسك. فأن تفرز حقّاً وتخصّصه هو أمر ينطوي، كما يرى تشارلز تايلور، على وجوب رعاية القدرة التي يحميها هذا الحقّ بصورة إيجابية وفاعلة؛ فمن الغريب والشاذّ أنّ نُفْرِدَ حاجةً أو قدرةً ما على هذا النحو ثمّ نفرح بلا مبالاتنا حيال ازدهارها أو عدمه. غير أن هذا ينطوي بدوره على تعزيز، عبر إسهامنا السياسي، لذلك النوع من النظام الاجتماعي الذي يتيح لذلك أن يحصل، الأمر الذي يمكن

اعتباره بمثابة تكذيب للزعم الليبرالي الخاص بأولوية الحقوق السياسية*.

إننا نغوص هنا في الخلاف الكبير بين الأخلاقيين والغائيين، بين الكانطيين والنفعيين، المدافعين عن أولوية الحقوق والعدل في وجه حملة مشاعل الفضيلة والسعادة. فالمنظّرون الأخلاقيون، مثل كانط أو الباحث الليبرالي المعاصر العظيم جون راولز، يعطون الأولوية للحقّ على الحسن والخير، وللعدل على السعادة، في حين أنّ الأخلاقيين الغائيين كالماركسيين، والنفعيين، والجماعويين يعتقدون أنّ السعادة أو الحياة الحسنة هي التي ينبغي أن تكون في بؤرة اهتمامنا، وأنّ الكلام على الحقوق لا يكون له معنى إلا ضمن هذا السياق. ويرى أخلاقي أصيل مثل كانط أن الأفعال تكون صحيحة أو خاطئة بصورةٍ مستقلة تماماً عمّا إذا كانت قد فُعِلَتْ لتعظيم السعادة الإنسانية أم لا، في حين يرى النفعيون، بصورة عامة، أنّ الفعل الصحيح ليس سوى هذا التعظيم ذاته. وبالنسبة لكانط، فإنني حين أتفكّر في الآثار النفعية المحتملة لفعلي إنّما ألوّث نقاءه الأخلاقي؛ أو بالنسبة لصنف من النفعية العنيدة فإنّ ما يهمّ هو الارتقاء بالرفاه العام حتى لو اقتضى ذلك أن يُضحّى بحرية أفراد معينين أو برفاههم. ولا شك أن جميع ضروب التوازن ممكنة بين الحالتين؛ فربما يوافق معظمنا على أن هنالك حدوداً لما يمكن أن يُطْلَب من فردٍ لصالح الخير العام، فخير كلّ شخص هو أمر مهمّ، كما يقول راولز، وعلى نحوٍ يحدّ من السعي وراء الخير ككل؛ غير أنَّ كثيرين منّا قد يجدون من المقنع أيضاً أن تتم المطالبة الغائية بأن يعنى الخطاب الأخلاقي بما هو أكثر من الشروط المسبقة للحياة الحسنة –كالتوزيع المتساوي للحرية، مثلاً– بل وأن يتحرّى على طريقة القدماء الكلاسيكية أين يمكن أن تكمن الحياة الحسنة وما هي أفضل السبل لضمانها. ولقد قيل، مثلاً، إنّ ماركس هو "أخلاقي مختلط" فهو يرى الخير الأخلاقي بوصفه ارتقاءً بالرفاه العام، ولكن على ألاّ يكون ذلك، مثلاً، على حساب القاعدة الأخلاقية التي تقول إن للبشر جميعاً، رجالاً ونساءً، حقّ المساهمة في هذه العملية*.

وثمّة نقد اشتراكي شائع للّيبرالية يستحقّ أن نذكره بإيجازٍ هنا قبل أن ننتقل إلى نقودات لهذا المذهب أقلّ شيوعاً. ويتمثّل هذا النقد في أنّ الليبرالية تنطوي على

---

* *See Charles Taylor, "Atomism", in Philosphy and the Human Sciences: Philosophicol Papers, Vol. 2 (Cambridge, 1985) PP. 188-210.*

* *See R. G. Peffer, Marxism, Morality, and Social Justice (Princeton, 1990), Part 1.*

تناقض داخلي بالفعل من وجهة نظر معينة، ذلك أنّ الشروط التي يُقْصَد منها أن تضمن الحياة الحسنة تعمل هي ذاتها على تقويض هذه الحياة. فما دامت الحقوق الفردية تشتمل أساساً على حقوق الملكية (بخلاف ما هو عند راولز كما يبدو)، فإنّ الدولة الليبرالية لا بدّ أن تسفر عن ضروب من الاستغلال واللامساواة تحبط السعي وراء الحياة الحسنة التي قُصِدَ الارتقاء بها. فواقع الحال أنه لن يُتَاح للجميع أن يملكوا المحاسن والخيرات الأولية الضرورية لأن يشقوا طريقهم نحو السعادة. فبعضهم سيكون محروماً من الموارد المادية والروحية الضرورية، بما في ذلك تقدير الآخرين الذي يمكن القول إنّه مقوّم أساسي من مقوّمات الرفاه البشري. ولأن هذا النقد هو نقد متماسك لا سبيل إلى دحضه، فإنني لن أتوقف عنده هنا؛ يكفي أن أقول إنَّ راولز، في كتابه المهيب نظرية في العدل، لم يُشِر إلى الاستغلال سوى مرّة واحدة، وذلك في هامشٍ أيضاً وليس في متن الكتاب. غير أنّ نوعاً مختلفاً من نقد الليبرالية قد ظهر مؤخّراً من طرف مفكّرين جماعويين مثل تشارلز تايلور وألاسداير ماكنتير، علماً أنّ الأول كاثوليكي مرتدّ والآخر مهتدٍ حديث إلى الكاثوليكية، في نوعٍ من التناظر اللطيف. وهذا الموقف، الذي يتمثّل في حالة ماكنتير في مَزْجٍ أخّاذ بين أرسطو والأكويني وفيتغنشتين، يبحث في جذور الذات الثقافية والتاريخية، وفي تجسيدها في التراث وفي الجماعة، ثم يأخذ من موقعه الممتاز هذا بتقريع ما يعتبره ذرّيةً تنويرية مجردة لدى الذات الليبرالية، بأخلاقياتها اللا تاريخية، والكونوية على نحوٍ مشبوه*.

لقد أشرتُ من قبل إلى أنّ ما من سببٍ لأن ينكر الليبرالي الحصيف الأطروحة الثقافوية. غير أنّ ما من سببٍ أيضاً لأن ينكر قيمة الجماعة، ذلك أنّ هذه الأخيرة هي حسن أو خير واضح يسعى وراءه كثير من الأفراد وينبغي على الدولة الليبرالية إذاً أن توفره وتتيحه. فتبعاً لتعريف ما هو ليبرالي، فإن البشر رجالاً ونساءً أحرار تماماً في أن يسعوا وراء غايات جماعوية، إذا ما كان ذلك هو شكل الحياة الحسنة

● *انظر على سبيل المثال:*
Alasdair Macintyre, After Virtue: Astudy in Moral Theory (London, 1981)
وكذلك:
Charles Taylor, Sources of the Self (Cambridge, 1989).
ومن أجل تناول واضح وسليم للنزاع بين الليبراليين والمشاعيين، من وجهة النظر الليبرالية، انظر:
Will Kymlicla, Liberalism, Community and Culture (Oxford, 1989), ch. 3.

الذي وقع اختيارهم عليه، وذلك شريطة ألاّ تشكّل الجماعوية جزءاً أساسياً لا يتجزأ من الدولة، إذْ أنّ هذا قد يشكّل خرقاً فاضحاً لحقوق أولئك الذين يرغب الواحد منهم في أن يسعى وراء السعادة عن طريق الجلوس في غرفة معتمة وفوق رأسه كيس من الورق. حيث يمكن القول إنه إذا ما كانت الترتيبات السياسية من نوعٍ اشتراكيّ، أو إنسانويّ مدنيّ، أو جماعوي أو هابرمازيّ، مما يقتضي مني أن أُمضي قدراً كبيراً من الوقت في نشاطات جماعية وفي اتخاذ قرارات جماعية، فإنه لن يبقى لديَّ سوى القليل من وقت الصحو أقضيه في تجريب زيّ جلديّ بعد آخر في عزلة غرفة نومي؛ وإذا ما صادف أن كانت هذه هي الحياة الحسنة بالنسبة لي، فإنّ على الدولة ألا تتحامل عليّ بتلك الطريقة المتحيزة الأثيمة.

وباختصار، فإنه يتعيّن على الدولة ألاّ تصنّف الأشياء الحسنة والخيّرة على نحوٍ تراتبي؛ غير أنها من وجهة نظر اشتراكية قد فعلت ذلك أصلاً. فقد استبعدت أشكال الجماعة على مستوى بناها الخاصة، ولذا راحت تراقب كلّ حركة تحاول أن تدفع الأمور باتجاه مزيد من التحكّم التعاوني بالحياة الاقتصادية. ولا شكّ في أنّ مثل هذا الترتيب سيتعارض مع التصورات المنافسة المتعلقة بما هو حسن والتي يُفترض بالدولة الليبرالية أن تتيح لها المجال كيما تتفتّح وتزدهر. فليس من شغل الدولة أن تقضي بين التصورات المختلفة الخاصة بالسعادة. فهي ليس لها رأي في هذا الأمر إلاّ بقدر مالزرافة فيما إذا كان الوثب بمئزر جلدي أكثر أو أقلّ قيمة من الإدارة الديمقراطية للاقتصاد، فشأنها الوحيد هو ألاّ يشكّل أي تصوّر محدَّد للحياة الحسنة جزءاً لا يتجزأ من بناها الخاصة. ولأنّ الإدارة الاشتراكية للاقتصاد مستحيلة من غير ذلك، فقد أفلحت الدولة الليبرالية في استبعاد هذه الإدارة بينما هي تبدو وكأنها تحافظ على موقف حيادي تجاهها. فالدولة الليبرالية لا تستبعد الاشتراكية لأنها تعتبرها بلا قيمة، فهي لا رأي لها في مثل هذا الأمر. إنها تقصيها للأسباب التي أشرت إليها، مما يعني أن تحمل نفسها على تفضيل أيديولوجيا معينة، وهي تزعم بالطبع أنها ترفض أن تفعل ذلك، غير أن الأسس التي تنطلق منها في هذا الرفض هي ذاتها أيديولوجية: سيادة الخيار الفردي.

وإذا ما كانت الدولة الليبرالية في خشية من أن تحدّ الاشتراكية من تعددية الأشياء الحسنة المتاحة للأفراد، فإن من الممكن باعتقادي أن نبيّن أن هذه الخشية لا

تقوم على أساس. فالاشتراكية، التي هي مثل فضيلة واسعة النطاق فلا يكون قيامها محتملاً إلا إذا كان المجتمع غنياً بما يكفي*، لا بدّ أن تزيد إلى حدّ كبير من الحسنات والخيرات الأساسية المتاحة لكل فرد في سعيه وراء السعادة، وذلك بسعيها وراء إزالة العوز والحاجة. ومن ثم، فإنّ الاشتراكية لن تقتصر على بناء مؤسسات الجماعة دون أي إضرار بالحسنات والخيرات الأخرى المُخَتارة شخصياً، بل ستوسّع فعلياً من نطاق هذا الاختيار الشخصي، عن طريق تقصير يوم العمل (مثلاً) وبذا زيادة الوقت المخصَّص للرفاهية. وإنّ واحداً من أوجه الأسباب التي تدفع المرء لأن يكون اشتراكياً هو كرهه القيام بعمل زائد. وبهذا المعنى، فإنّ ما من تناقض بالنسبة للاشتراكية بين بنى اجتماعية أشدّ جماعية وبين تعددية في الحسنات والخيرات الشخصية، الأمر الذي يمثّل حلاً للصراع بين الجماعوي والليبرالي. ويمكن التعبير عن ذلك بطريقة أخرى أيضاً. فالسبب الذي يدفع الليبرالي لأن يعترض على الاشتراكية هو، من بين أسباب أخرى، خشيته من أن ينتهي الأمر بالجميع إلى الاعتقاد بالشيء ذاته، وإلى الاشتراك بالتصوّر ذاته بشأن الحياة الحسنة، مما يفقر حرية الفعل الفردي وتعددية الحسنات الممكنة إفقاراً قاتلاً. أمّا السبب الذي يدفع بالجماعوي لأن يعترض على الليبرالية فهو أنّ البشر في المجتمع الليبرالي لا يتشاركون أشكال الحياة المشتركة إلا على نطاق ضيق، وأنهم لهذا السبب بلا جذور، مذرّرون، دونما تَرِكَةٍ أو إرْث. والحال أنّ الاشتراكية تجمع أفضل ما في الليبرالية وأفضل ما في الجماعوية بهذا المعنى أيضاً. فهي تشارك الأخيرة إيمانها بالتحديد الجماعي للمعاني والقيم، وكذلك إيمانها بالدور الذي يلعبه كلّ من الثقافة والتاريخ في تشكيل الذات؛ لكنها ترى أنَّ هذا التحديد الجمعي سوف يفضي إلى ذلك النوع من النظام الاجتماعي المتغاير والمتنوع الذي يثير كثيراً إعجاب الليبرالي، وليس إلى مجموعة من الجماعيات الأوتوقراطية، القطيعية التي يشير إليها بعض المنظّرين الجماعويين على نحوٍ يُنْذِر بالشؤم. ففي بعض الأحيان، تبدو نظرية هؤلاء على

* *ليس تحيّزاً أو مركزية إثنية أن نقول إن الغرب الميسور وحده يمكن أن يصبح اشتراكياً، فهذا إلحاح ماركسي تقليدي مفاده أنك إذا ما حاولت أن تبني الاشتراكية معزولاً، وبلا دعم وفي شروط متخلفة فلا بد أن يحدق بك خطر الستالينية الرهيب. صحيح أن من الممكن للمشروع الاشتراكي أن ينطلق حيث هو ملح أشدّ الإلحاح، أي في الأصقاع النيو-كولونيالية المُسْتغلَّة، إنّما ليس من غير دعم وتضامن من قِبل تلك الأمم التي عَمِلَتْ تقليدياً على استغلالها، الأمر الذي يتطلب تحولاً اشتراكياً في تلك البلدان أيضاً. ومن المؤكّد أن هذا هو المعنى الأساسي للقول بأن الاشتراكية إما أن تكون أممية في النهاية أو لا تكون. (ت. إ)*

صعيد الممارسة وكأنها تعني أنك إذا ما دخّنت في الشارع أو اقترفت الزنا في بلداتٍ معينة، فإن جيرانك سوف يقفون بصورة جماعية عند مدخل بيتك ويوسعونك ضرباً.

والحقّ أن ما يخفي عن العيان حقيقة أن التشكيل الجمعيّ للقيم يعني المزيد من التعددية وليس الحدّ منها هو ذلك الالتباس الحاسم في عبارة "الثقافة المشتركة". فالثقافة المشتركة يمكن أن تعني ثقافةً يتمّ تقاسمها على نحوٍ مشترك، أو ثقافة تتم صياغتها على نحو مشترك؛ وإذا ما كان الجماعويون يعتبرونَ أن هذا المعنى الأخير يتضمن الأول بالضرورة، فلا شك أنهم مخطؤون. فالحقيقة هي أنه إذا كان الجميع قادرين على الإسهام الفعلي في صياغة الثقافة، عبر مؤسسات الديمقراطية الاشتراكية ، فإنّ ثمرة ذلك قد تكون ثقافة أشدّ تنوعاً وتغايراً بكثير من ثقافة تجمعها معاً "رؤية للعالم" مشتركة. ولعلّ هذا ما كان يجول في خاطر ريموند وليامز حين كتب يقول إنّ "ثقافة مشتركة ليست ثقافة متكافئة على أيّ مستوى من المستويات... إن ثقافة مشتركة لن تكون، في أيامنا، ذلك المجتمع الكليّ البسيط الذي حلم به قديماً. بل سيكون تنظيماً بالغ التعقيد، ويتطلّب تعديلاً وإعادة رسم متواصلين... إن علينا أن نؤمنّ وسائل العيش، ووسائل العيش الجماعي. غير أننا لا نستطيع أن نعرف أو نحدّد ما سيعاش عندئذ بمثل هذه الوسائل"*. وإننا لنتوقّع لثقافة مشتركة أن تتشارك في قيم معينة لمجرّد أنها مشتركة؛ كأن تلتزم، مثلاً، بتعزيز ما يدعوه وليامز بـ "وسائل العيش الجماعي". غير أنّ الثقافة إذا كانت مشتركة بمعنى اجتماع الإسهام الفاعل لجميع أعضائها، فإننا لنتوقّع بالمثل أن تخلق هذه الثقافة وقتئذٍ تعددية في القيم وأشكال الحياة. وبالنسبة للاشتراكي، كما بالنسبة للإنسانويّ الجمهوري**، فإنّ عملية المشاركة في الحياة السياسية هي فضيلة بحدّ ذاتها، ووسيلة حيوية يمارس المرء من خلالها تقريراً حرّاً لمصيره. وتعزيز المؤسسات السياسية التي ستتيح للحياة الحسنة، بالمعنى الشخصي، أن تزدهر، هو أيضاً جزء من الحياة الحسنة، والجانب الشكليّ من المضمون، فالسياسة ليست مجرد أداة لخلق شروط الرفاه الشخصي، وإنما هي أيضاً مثال من الأمثلة الكبرى على هذا الرفاه. وبالمقابل، فإن الفضيلة، بالنسبة لليبرالي، مقصورة إلى حدّ بعيد على المجال الخصوصي، في حين يُعَدّ النطاق العام مسألة حقوق في المقام الأول. وهذا واحد من أسباب تلك القيمة الضئيلة التي تضفيها الليبرالية تقليدياً على الإسهام السياسي.

كما يمكن أن نرى في هذا درجةً من درجات حلّ الخلاف بين الأخلاقيين والغائيين، في المجال السياسي على الأقل. فالقول بأن النشاط السياسي ليس مجرد أداة للحسن والخير الخصوصي، وأنه ينتمي بدلاً من ذلك إلى ميدان الفضيلة، هو طريقة أخرى للقول إنّ الديمقراطية ليست مجرد شكل نختاره من أشكال الحكم بين

---

* *Raymond Williams, Culture and Society 1780-1950 (Harmondsworth, 1985), pp.304, 318, 320.*

** *فيما يخصّ العلاقة بين الإنسانوية الجمهورية والاشتراكية، انظر:*

Terry Eagleton, "Deconstruction and Human Rights". In Barbara Johnson (ed), Freedom and Interpretation (Newyork, 1993).

أشكال كثيرة، ونحكم عليه من معايير نفعية، وإنما هي خير أخلاقي بحدّ ذاتها. وهي إلى هذا الحدّ شأنٌ أخلاقي وليس غائياً، فلا يمكن، مثلاً، أن تتمّ المقايضة بها بروح نفعية لقاء زيادة أكبر في الخيرات والمحاسن المختلفة الأخرى. فنحن لا نختارها بديلاً للديكتاتورية لمجرّد أنها تبقي على الحانات مفتوحة لفترة أطول. وإذا لم تكن مثل هذه القرارات قراراتنا، كما تعلن الحداثة، فإنها تكون ضئيلة الشأن مهما تكن حصيفة ومتبصّرة. (يمكن النظر إلى الليبرالية إذاً على أنها تدفع هذا الأمر باتجاه حدٍّ شكلاني، ربما تكون الوجودية منه بمثابة المصادرة على المطلوب إذْ ترى أنَّ المهمّ ليس ما أختاره بل واقعة أنني أختاره. وهذا، باختصار ضرب من (الأخلاقية المراهقة). بيد أن الديمقراطية السياسية غائية أيضاً، لأن الحكم الديمقراطي لا يوجد من أجل أن يوجد وحسب. فهو يوجد من بين أشياء أخرى، وكما يقول لنا الليبرالي، كيما يتيح للرفاه الشخصي أن يزدهر. فالمجالان العام والخاص يبقيان مميّزين، كما يطلب الليبرالي أن يبقيا؛ لكنهما مرتبطان، كما لا يريد هذا الليبرالي أن يدرك، من خلال الممارسة المشتركة للفضيلة، سواء بشكل تقرير ديمقراطي للمصير أو بما يتيحه ذلك من سعي وراء السعادة الفردية.

وفي حين يمكن أن نرى أنّ الاشتراكية تجمع أفضل ما لدى الليبرالية وافضل ما لدى الجماعوية، فإنّ ما بعد الحداثة تجمع أسوأ ما فيهما. فهي تتميّز، بدايةً، باشتمالها على قدر مربك مما هو مشترك مع الجماعوية؛ ومصدر الإرباك هنا هو أن ريتشارد روتي وألاسداير ماكنتير لن يروقهما كثيراً أن يُقال لهما إنهما صورة مرآتية واحدهما للآخر من بعض النواحي. فما بعد الحداثة، شأنها شأن الجماعوية، لا تكاد تجد في التنوير سوى الأخطاء؛ كما أنها تعلي من شأن صياغة الثقافة والتاريخ للذات إلى درجةٍ يغدو عندها إخضاع هذه القوى إلى نقدٍ جذري منطوياً، كما رأينا، على قفزةٍ ما إلى فضاء خارجي ميتافيزيقي. والحقّ أنّ ثمة مشكلة مماثلة لدى الجماعويين، إنْ لم يكن أكثر من مشكلة، فيما يتعلّق بكيفية إخضاع معاييرها أو تقاليدها الجماعوية إلى رقابة ذاتية نقدية. كما أن هاتين العقيدتين هما صنفان من الثقافوية، يؤكّدان أنّ الفعل الصائب أو الحياة الحسنة لا يمكن تحديدها بمعزل عن الممارسات الثقافية التي حدث أن ورثناها. والذات بالنسبة لهذين المذهبين غارقة في تاريخ محليّ محض ضيق تماماً، وبذا فإنّ الأحكام الأخلاقية لا يمكن أن تكون كونية. فما تقوله الأحكام الأخلاقية لرورتي وأضرابه هو "نحن لا نفعل مثل هذا في

هذه الأنحاء"؛ في حين أنّ ما يعنيه قول امرأة إنّ "التمييز بين الجنسين أمر خاطئ" هو عادةً أننا نفعل مثل هذا الشيء في هذه الأنحاء ولكن ما كان ينبغي أن نفعله*. وعلى أية حال فإنّ هذه المسألة تأخذ بالاهتراء وتنسّل حواشيها ما أن ندرك أنّ البشر يفعلون الكثير من الأشياء المتضاربة ضمن الثقافة الواحدة ذاتها، وأنهم غالباً ما يكونون قد ورثوا تقاليد متصارعة لا يمكن التسوية بينها. وبالمقابل فإن العرفية أو الجماعوية تحتاج لأن تبقي أشكالها الحياتية موحّدة تماماً، دون أية انقسامات داخلية خطيرة. ولاشكّ، بالطبع، أن ثمة اختلافات أساسية بين التيارين؛ فالليبرالية البرجوازية التي يؤيدها رورتي صراحةً لا تشترك بالشيء الكثير مع أرسطية ماكنتير الجديدة، كما أن الأولى مهيأة لأن تكون أشدّ سخرية حيال ولاءاتها قياساً بالثانية. غير أنّ الذات، عند وجهتي النظر هاتين، تكون في أفضل أحوالها حين تنتمي إلى مجموعة من الممارسات الثقافية المحلية، مهما تكن هذه الممارسات ذات طابع هجين بالنسبة لما بعد الحداثيين ومتجانسة ومتماثلة بالنسبة للجماعويين.

وهكذا فإن ما بعد الحداثة تدفع الموقف الجماعوي باتجاه ثقافوية غير متوازنة، وباتجاه نسبية أخلاقية وعداء للكليات، بخلاف اشتراكيةٍ تشاطر ذلك الموقف الجماعوي ما فيه من قيم إيجابية تخصّ الجماعة، والتاريخية، والعلائقية. بل إن النظرية ما بعد الحديثة لا تكتفي بذلك وإنما تتقدّم كيما تجمع كل ذلك إلى بعض الأوجه غير المستساغة من الليبرالية ذاتها والتي يرى فيها الجماعويون عدواً لهم. فهي لا تهتمّ كثيراً بالمسائل الليبرالية العظيمة كالعدالة، والحرية، والمساواة، وحقوق الإنسان وما شابه، فهذه المسائل لا تتلاءم مع نرفزتها من "الذات المستقلة". ولأنّ أسباباً مماثلة تدفعها إلى الحذر من التصوّر القديم أو الإيجابي للحرية بوصفها تقريراً للمصير، فإنها تجد نفسها مضطرةً لأن تركن إلى الفكرة الحديثة أو السلبية عن الحرية بوصفها حريتك في أن تقوم بفعل أشيائك الخاصة دون أي قيد خارجي. غير أننا سبق أن رأينا أنها تدفع هذه الحرية إلى حدّ يتهدّد الذات بخطر الانفجار الداخلي فلا يبقى منها ما يكفي لاختبار الحرية المعنية أو عيشها. وبالمقابل فإن الذات الليبرالية الكلاسيكية كانت قد كافحت على الأقل من أجل أن تبقي على هويتها واستقلالها فضلاً عن تعدديتها، مع أنّ ذلك لم يكن بالأمر اليسير على الإطلاق؛ أما

● *لقد أخذت هذه الفكرة عن:*
Kymlicka, Liberalism, Community and Culture, p.66.

الآن، وفي تدهور وانحطاط عنيفين لتلك السيرورة، فإنّ الذات الخاصة بطور أكثر تقدماً من أطوار مجتمع الطبقة الوسطى مجبرة على أن تضحي بحقيقتها وهويتها على مذبح تعدديتها، تلك التعددية التي تطلق عليها من ثم اسم الحرية على نحوٍ ينشر التعمية والإبهام. وبعبارة أخرى، فإنّ الذات المنتجة النشطة الخاصة بالرأسمالية الليبرالية تخلي المكان للذات المستهلكة الخاصة بمرحلة لاحقة من ذلك التاريخ نفسه.

ولطالما كانت حرية الذات الليبرالية الكلاسيكية ملجومة، في النظرية على الأقل، باحترامها لاستقلال الآخرين. فمِنْ غير هذا الاحترام كان سيتهددها خطر الإفلاس والانهيار، لأن الآخرين ما كانوا ليحترمون استقلالها مِنْ غير ذلك. وحين لا يكون ثمة آخرون مستقلون، فإنّ حرية هذه الذات ستبرز حينئذٍ، في الاستيهام على الأقلّ، مقتحمةً الإطار السياسي –الحقوقي الذي احتواها مرّةً. وهذا بمثابة انتصار فادح الثمن، إذْ لا يعور هنالك أيضاً أيّة ذات موحّدة يمكن أن تنسب الحرية المعنية إليها. وإذا ما كانت الحرية تشتمل على انحلال الذات الموحّدة، فمن المنطقي ألا تكون حرية على الإطلاق. فكل ما ستبدو الذات متحررة منه هو ذاتها وحسب. وهكذا نكون قد وصلنا إلى نوعٍ من التحررية وحرية الإرادة دون ذات، مما يشير إلى أنّ ما كان يقف في طريق حرية الذات لم يكن سوى الذات ذاتها. وهذه صورة تنطبق كثيراً على المجتمع القائم، الذي تكون فيه حدود رأس المال هي رأس المال نفسه كما رأى ماركس، والذي يقدّم نفسه كثقافة محبطةٍ لذاتها على نحوٍ متواصل. فالذات المستقلة في هذا النظام الاجتماعي هي منبع الحرية والعقبة التي تعترض طريقها في آنٍ معاً، سواء في هيئتها هي ذاتها أو في هيئة منافسيها.

يمكن أن نتخيّل، إذاً، هذه الذات وهي تحلم بفكفكة هؤلاء الآخرين المستقلين المزعجين، حتى ولو كان ثمن ذلك النصر هو انحلال موافق يعتري هذه الذات التي تواجههم نفسها. أو بعبارة أخرى، أن نتخيّل الجميع وقد تحوّلوا الآن إلى مستهلكين، وإلى مجرد متلقّين فارغين للرغبة. ففي مكان أولئك الآخرين المستقلين القدماء، الذين كانوا متميزين ومحدّدين على نحوْ صارم تماماً، تنبثق الآن آخرية معمّمة هائلة، يمكن استبدال حملتها واحدهم بالآخر دونما أي فارق أو اختلاف: النساء، الزنوج، السجناء، الشاذون، الشعوب الأصلية. ومثل هذا التجريد قلما نجده في الروحية مابعد الحديثة الداعية إلى الخصوصية؛ ولا هو بالمديح أن تقول لهؤلاء "الآخرين" إنهم

مجرّد دالّ معمّم لا الآخرية، وإنّ أية حفنة منهم يُفْتَرَض بها أن تفي بالغرض مثل أية حفنة أخرى. والآخرية بهذا المعنى ليست معاكسة للقيمة التبادلية بأي حال من الأحوال. أما ما يماثل تجسيدات الآخرية هذه ويضفي عليها طابع التجانس فليس سوى واقعة أنّ أيّ منها ليس أنا، أو نحن، مما ينطوي على منظور متمركز على الذات تماماً كما هو الحال لدى الذات "الإنسانوية" المشينة. فحين يُخْتَزَل "الآخر" إلى كلّ ما يزرع الاضطراب في هويتي، هل هذه نقلة تحاول أن تلغي المركز وتبدو متواضعةً أم أنها نقلة تهتمّ بالذات وبمصلحتها الشخصية؟ وحين يجوّف العالم مثلي، أنا الذات المتشظية التي تواجه واقعاً تخييلياً، هل تكون تلك الذات متواضعة حقّاً كما تبدو ما دامت واثقةً من أنه لم يعد ثمة أي واقع عنيد ليقاومها؟

لقد رأينا من قبل أنّ الذات ما بعد الحديثة هي ذات "حرّة" ومحدّدة في آنٍ معاً وذلك على نحوٍ متناقضٍ ومنطوٍ على مفارقة. فهي "حرّة" لأنها مشكّلة حتى العظم من خلال مجموعة واسعة ومسهبة من القوى. وبهذا المعنى فهي حرّة أكثر من الذات المستقلة التي سبقتها وأقلّ منها في الوقت ذاته. حيث يمكن للانحياز الثقافوي لدى ما بعد الحداثة أن يدفع باتجاه نزعة حتمية قوية ترى أننا مشكلّون بصورة لا مفرّ منها من قبل قوة أو رغبة أو أعراف أو جماعات تأويلية تحوّلنا إلى سلوكات وقناعات محدّدة. وليس بمقدورك بالطبع أن تتفادى ما في هذا من معاني مذلّة عن طريق مصطلح هروبيّ مثل مصطلح التحديد الزائد، الذي يعني أنّ الأنظمة التي تشكلّنا هي في النهاية متعددة ومتصارعة وليست أحادية مما يسبغ على الذات افتقاراً لهوية ثابتة يمكن أن يخلط بينه وبين حريتها. بيد أنّ الإلكترون ليس له وضعية ثابتة أيضاً، لكننا لا نقدّم له التهاني على شرطه المنعتق هذا. ومثل كلّ حتمية اجتماعية من هذا النوع، فإن وجهة النظر هذه مهينة لكرامة الكائنات البشرية العقلانية، التي قد تكون عقلانيتها أكثر هشاشة بكثير قياساً بما يعتقد أشدّ العقلانيين، إنما التي لا يجب مع ذلك أن تختزل إلى ضرب ذكي من سمك السلمون المرقّط (التروتّة).

وما تغفله اللوحة السابقة هو واقعة أنّ الكائنات البشرية محدّدة بالضبط على النحو الذي يتيح لها درجة من درجات تقرير المصير، وأنّ أي تعارض قاطع بين المشروط والمستقلّ هو تالياً تعارضٌ زائف. فكوننا مقررين لمصيرنا، ضمن حدود معقولة، لا ينجم عن أننا مستقلون عن بيئتنا ذلك الاستقلال الكبير بل ينجم تحديداً

عن أنّ مثل هذا التقرير للمصير هو ضرورة بالنسبة لهذه البيئة. ولو أننا لم نكن قادرين على أن نحفز ذواتنا إلى حدٍّ مقبول ربما لما بقينا لكي نحكي حكاية ذلك، الأمر الذي كان سيمثّل موتاً للذات من نوعٍ لآخر. بل إنّ مجرد البقاء ذاته يفرض على الحيوان البشري ألاّ يتكّل على الغريزة وحدها وأن يدفع مصادر التأمل الذاتي لأن تعمل عملها. وكيما يتأكّد المرء من الخاصية المتشامخة لهذه الحتمية الثقافية ليس عليه سوى أن يتساءل ما إذا كان من المؤكّد والمحسوم لدى الأميركيين الأفارقة أو إيرلنديي ليفربول، مثلاً، أنهم ليسوا سوى سجناء أعرافهم غير المفكّر بها، وأنهم قبليون بالمعنى الأسوأ للكلمة. ومع ذلك فإن شيئاً من هذا القبيل يصدر أحياناً عن الأكاديميا الأمريكية، مثلاً، حيث يمكن للمرء أن يقول إنهم قبيلة مرتبطة بسنّة أو شيفرة دون أن تترتب على ذلك أية عواقب إذ يبدو هذا القول بمثابة فضح جريء للمزاعم العقلانية الغربية، وبذا مناهضاً للتمركز الإثني أكثر مما يبدو شيئاً مقيتاً وكريهاً يثير الاعتراض والنفور.

وإذا ما كانت الذات ما بعد الحديثة محدّدة، إلا أنها أيضاً ذات عائمة وطافية بحريةٍ غريبة، كما أنها طارئة، ومتوقفة على الخطّ، وهذا يعني أنها ضربٌ من الطبعة الكاريكاتورية للحرية السلبية الخاصة بالذات الليبرالية. ولقد رأينا من قبل أن مفهوم التغاير هو الذي يجمع هذه الأفكار المتناقضة معاً؛ فإذا ما كانت هذه الذات زلقة مراوغة ومتقلقلة فذلك لأنها تعمل بمثابة الاحتكاك بين قوى ثقافية متضاربة. وهذه رؤية تشتمل على قدْرٍ كبير من إرادة القوة النيتشوية، لكنها تتوافق كثيراً أيضاً مع تجربة المجتمعات الرأسمالية المتقدّمة. (لقد تجنّبت هنا صفة "اللاحقة"، لأنه ليس لدينا فكرة عن مقدار كونها كذلك). فهل هنالك أيّ مكان آخر تشعر فيه أنك مصاغ ومقولب من قبل قوى تعمل على تحديدك دون هوادة كما تشعر في الوقت عينه أنك طافٍ وعائم على نحوٍ مفزع دونما مرساة؟ إنّ هذه الذات هي مخلوق السوق في بعض أوجهها شأنها شأن الذات المختلفة كثيراً الخاصة بالليبرالية الكلاسيكية، والتي كانت تعاني أيضاً، وبالمناسبة، من مشكلةٍ في التوفيق بين حريتها وحتميتها. وبهذا المعنى فإن ثنائية كانط الخاصة بالذوات الجوهرية والذوات الظاهرية لم تكن سوى اعتراف بالهزيمة. غير أنّ نوعاً ما من الذات المستقلة، مهما تكن ضئيلة لا يحسب حسابها، كان لا يزال آنذاك على قيد الحياة، ولذا فقد ظلّ من الممكن الكلام على العدالة على الأقل، أمّا حين لم تعد مثل هذه الذات موجودة، فقد صار من الممكن

أن تزول وتختفي كل الأسئلة الحيوية التي أرّقت الفلسفة السياسية الكلاسيكية، كالأسئلة المتعلقة بحقوقك مقابل حقوقي، وكفاحي من أجل الانعتاق مقابل كفاحك.

غير أن أحداً، بالطبع، لا يصدّق ذلك ولو لحظة. وحتى مابعد الحداثيين جديرون بالعدالة والتقدير، فهم ذوات مستقلة بالمعنى المعقول لهذه العبارة، الأمر الذي يمكن لهم أن يدركوه ما ان يقلعوا عن كاريكاتورٍ رديء للفكرة التي لم يعتنقها سوى قلّة من المفكّرين بعكس ما يخيّل لهم. وبالمقابل، فإنه لمن الدوغمائية المملة القول إنّ الذوات المستقلة، المقررة لمصيرها لابدّ أن تكون بلا شقوق أو تصدّعات، ذرّية، لا علائقية، منزوعٌ عنها أي طابع تاريخي، قائمة على أساس ميتافيزيقي، وسوى ذلك من مثل هذا القرع العنيف والواثق على بابٍ لم يكن أبداً محكم الإغلاق. فمثل هذه الأيديولوجيات الخطيرة موجودة حقّاً، ولقد قامت مابعد الحداثة ببعض العمل الأصيل في جهودها الرامية إلى زحزحتها ونزعها من مواضعها. وإذا ما كان صحيحاً أنّ المعنى الذي تسبغه ما بعد الحداثة على الذات يقترب كثيراً وعلى نحو خطر من النزعة الاستهلاكية التطبيعية، فإنّ من الصحيح أيضاً أن هذه الذات المبعثرة، الفصامية، ذات التوق الفارغ، تتّسم بما يتعدّى الشبه العابر مع شرط الذين لا يملكون. والحقّ أنّ الذات الفاقدة للمركز الشهيرة قد مثّلت ما يشبه الفضيحة لأولئك الممتلئين كثيراً بذواتهم. كما ساهمت أيضاً في فضح يسار سياسي كان يحسب أنّ المهم هو أن تعمل وحسب وليس أن تطرح إشكاليات تتعلق بطبيعة القوة العاملة، أي بطبيعة هذا اليسار نفسه. ولقد عبّرت هذه الذات عن وضع مكمومي الأفواه ممّن حُرّم عليهم الكلام وعن وضع الأشخاص الغفل الذين لا هوية لهم، أمّا قدرتها على تبيّن قوة في العجز فتخفي وراءها تقليداً روحياً نفيساً يعرف كيف يستحضر القدرة من الفشل والإخفاق. وهذه مفارقة لا يمكن للقوى السائدة أن تتصورها إلا بوصفها حماقة، الأمر الذي يمثّل مقياساً دقيقاً لحكمتها.

ثمة، إذاً، شكل أصيل من الآخرية فضلاً عن الشكل الزائف. ولقد استطاع الفكر ما بعد الحديث في أشكاله الخلاّقة والمبدعة أن يستمدّ منها شيئاً ما من قوته المتملّصة المراوغة. ولو كنا قادرين على أن ننزع عن أنفسنا الأنا المتمركز، بدلاً من الاكتفاء بالاستمتاع بفعل التنظير لهذه الأنا، فلاشك حينئذٍ أنّ قوة عظيمة ستنطلق في سبيل الحسن والخير السياسيين. غير أننا عالقون بهذا الصدد بين حقبتين، حقبة

تحتضر وأخرى لا تقدر أن تولد. فالذات "الإنسانوية الليبرالية" القديمة، التي قامت ببعض المنجزات اللافتة في أيامها، كانت قادرة على تغيير العالم، إنما لقاء ثمن تمثّل بعنف ذاتي جعل الأمر يبدو مع الوقت وكأنه يكاد لا يستحق مثل هذا الثمن. أما الذات المفككة التي جاءت في أعقابها فلا يزال عليها أن تبيّن أنّ ماهو غير متطابق مع ذاته قادر على أن يغيّر مثلما هو قادر على أن يهدم، علماً أن البوادر لا تبشر بالخير على هذا الصعيد إلى الآن. ويبقى أن ثمة نموذجاً يعد بأن يجمع بين الهوية واللاتمركز في تحالف مثمر، وهو نموذج يعيدنا إلى الثيمات التي رسمنا أعلاه خطوطها العريضة. ففكرة الديمقراطية الاشتراكية تشتمل على كلّ من تقرير المصير ولا تمركز الذات في آن معاً، شأن الذات التي تصوغ ذاتها بحرية، وذلك بالضبط لأنها ليست وحيدة في مشروعها، فلا تتطابق مع ذاتها، وتكون خارج ذاتها مقيمةً نوعاً من التبادل المعقد، متلقية رغبتها من موقع الآخر. وبهذا المعنى، على الأقل، فإن التعارض المكرور والبائت بين الذات "الإنسانوية" والذات "اللامتمركزة" هو تعارض خادع ومضّلل تماماً، وذلك لأن من طبيعتنا البشرية أن نكون لا متمركزين بمعنىً ما، وأن تشكلّنا الآخرية مرّة بعد مرّة. والحقّ أن استعادة هذا البعد الاجتماعي من أبعاد الذاتية هي ما يمكّن من تجاوز الخطأ الإنسانوي الذي يكتفي بصياغة التضامن السياسي على غرار ذات مفردة مقرّرة لمصيرها، دون أن يغيّر في الأمر شيئاً إضفاء نوعٍ من الطابع الجمعي المناسب على هذه الذات، وهي ما يمكّن، من تجاوز قصر النظر لدى ذات ترتاب بالتضامن ذاته وترى فيه إجماعاً يفرض ضرباً من السوائية القمعية.

بيد أنّ ثمة حدوداً لأي "حلّ" نظري مجرد مثل هذا. وإذا كنا لا نستطيع بعد أن نقدّم جواباً أقل تجريداً في ردّنا على هذه المشكلة، فذلك ليس بسبب افتقارنا إلى الذكاء، بل لأننا نجد أنفسنا هنا، كما هي الحال بالنسبة لمعظم المسائل النظرية العنيدة، في مواجهة الحدود السائدة للغة، الأمر الذي يعني بالطبع أننا نجد أنفسنا في مواجهة الحدود السائدة لعالمنا السياسي.

❑

■ هوامش الترجمة

1- Body Shop، أو متجر الجسد: متجر يبيع كل ما يتعلّق بمسائل العناية بالجسد من

مواد تجميل وأغذية. وقد افتتح أول متجر من هذا النوع في براتين الإنجليزية عام 1967 على يدي أونيتا روديك وزوجها غوردن روديك قبل أن يفتتحا سلسلة من المحلات التجارية على مستوى دولي تبيع مواد التجميل المصنوعة كلها من مكونات طبيعية.

2- الغاليّ، نسبة إلى بلاد الغال، وهو الاسم القديم لفرنسا.

3- السرديات الكبرى، grand narratives: من المفاهيم الأساسية التي يتكرر انتقادها من قبل ما بعد الحداثيين. ويقصد بها أية نظرية شمولية تشكّل أساساً تتم العودة إليه في التفسير، خاصة الماركسية والتنوير. يقول جان فرانسوا ليوتار في كتابه الوضع ما بعد الحداثي: "أستخدم مصطلح "حدث" كيما أصف كلّ علم يستقي مشروعيته باللجوء صراحةً إلى هذه السردية الكبرى أو تلك، من قبيل جدل الروح، أو تأويل المعنى، أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة، أو خلق الثروة...كانت هذه هي حكاية التنوير، التي عمل فيها بطل المعرفة لبلوغ غاية أخلاقية-سياسية جيدة، هي السلام الشامل... ومع التبسيط إلى آخر مدى، فإنني أعرّف "مابعد الحداثي" بأنه التشكك إزاء السرديات الكبرى".

4- الثقافوية، Culturalism: نزعة ترى أن الثقافة تحديداً هي نظام القيم الأساسي للمجتمع وأن بنية الشخصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقافة المميزة لمجتمع معين. وهذا يعني أن كل مجتمع يميل إلى تشكيل كلّ ثقافي فريد. ويبدو الأمر كما لو أنّ هذه النزعة ترى أنّ الأفراد لا يكونون عرضةً إلا لثقافة مجتمعهم المعين، وأنّ ثقافة هذا المجتمع لا يخترقها الصراع. كما تتجاهل أنّ المجتمع الواحد يشتمل على بيئات متنوعة كثيرة. وهي لا تأخذ بالحسبان وبصورة كافية تأثير الأوضاع والشروط الملموسة والتاريخية على النظم الثقافية والاجتماعية. كما أنها تقوم على فرضية مفادها وجود عناصر ثقافية خصوصية وثابتة تتعدّى مراحل التطور التاريخي.

5- الدواليل، جمع دالول: وهو المقابل الذي نضعه للكلمة الإنجليزية Sign بخلاف ترجمتها الشائعة بـ "علاقة" أو "إشارة". فالدالول، كما يقول سوسور، هو اجماع دال ومدلول. كما أن كلمة دالول تحافظ على الجذر المشترك مع مشتقاتها مثل دال ومدلول ودلالة... الخ.

6- الليبرتارية: فلسفة سياسية تلحّ على حقوق الفرد، خاصة حق الملكية الخاصة للموارد والثروات المادية. ويقف أنصارها ضد أي شكل من أشكال فرض الضرائب ويدعون إلى حرية العمل والتجارة والإرادة.

7- الجماعوية أو المذهب الجماعوي: فلسفة سياسية تلحّ على الجماعة Community ومصالحها. ولقد لعبت فلسفة هيغل السياسية دوراً كبيراً في قيام هذا المذهب الذي يضع الجماعة في القلب من تحليله. أما قيامه فكان في الثمانينيات من القرن العشرين على أيدي فلاسفة سياسيين مثل تشارلز تايلور وألاسداير ماكنتير ومايكل والزر.

❑❑❑

Al Adab Al- Ajnabiyya

No. 105, Winter 2001

Twenty six year

Contents

3. “Vive Who, by Bernard Dadie, tr. by Muhamad Amir Jamil al- Shami

4.”Avery Special Pet”, by Nicholasa Mohr, tr. by Hassan Bahri

Book Review

1.New criticism in France, by sirge Dobro fiski Reviewed by Dr. Abdul Jalil Garaleh.

2.The self and The Body in Post-Modernism a Review, by Terry Egelton, tr. by Thaer Deeb.

الآداب الأجنبية، العدد (105) شتاء (2001) السنة السادسة والعشرون

المحتويات